

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

109

ARTE

PARRONCHI: *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi, II.* - LONGHI: *Qualità e industria in Taddeo Gaddi I.* - ROTH LISBERGER: *Les fresques de Claude Lorrain*

Antologia di artisti

Appunti

GENNAIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1959

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno ~~IX~~ - Numero 109 - bimestrale - gennaio 1959

SOMMARIO

ALESSANDRO PARRONCHI: *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi, II.* -
ROBERTO LONGHI: *Qualità e industria in Taddeo Gaddi I.* - MARCEL
ROTHLISBERGER: *Les fresques de Claude Lorrain*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Un dipinto di Cesare Cesariano a Piacenza* (A. Ghidiglia
Quintavalle) - *Un frammento cremonese* (M. Gregori) - *Un singolare di-
pinto del Passignano* (A. Martini) - *Un San Giovanni Battista del Caracciolo*
(R. Longhi)

APPUNTI

Un quadro a tre mani (A. Ghidiglia Quintavalle) - *Chi era 'Monsù X'*
(r. l.) - *Max J. Friedländer (in memoriam)* (V. Bloch)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA, ANTONIO BOSCHETTO,
GIULIANO BRIGANTI, ENRICO CASTELNUOVO, RAFFAELLO CAUSA,
MINA GREGORI, ANDREINA GRISERI, ROBERTO LONGHI,
ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE, FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

★

Prezzo del fascicolo artistico	L. 1100
(estero L. 1200)	
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
(estero L. 700)	
Abbonamento alla sez. Arte	L. 6000
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2700
(estero L. 7000 e L. 3700)	
Abbonamento cumulativo	L. 7500
(estero L. 9500)	

ALESSANDRO PARRONCHI

LE DUE TAVOLE PROSPETTICHE DEL BRUNELLESCHI

II

FORSE la descrizione del Biografo, di come il Brunelleschi eseguì la tavola col palazzo dei Signori, è per dare qualche smentita alla nostra convinzione che egli, a questi dipinti, proprio perché eseguiti col sistema dell'interseguazione, lavorasse lontano dal *motif*? Tutt'altro. Scrive infatti il Biografo:

'Fecie di prospettiva la piazza del palagio de' Signori di Firenze con ciò che v'è su e d'intorno (298) quante la vista serve stando fuori della piazza o veramente al pari lungho la faccia della Chiesa di Santo Romolo passato el canto di calimala Francesca che riescie su detta piazza poche braccia verso Orto Santo Michele...'. 'Fecie di prospettiva [cioè: col suo sistema prospettico]... quanto la vista serve [cioè: quanto la veduta offre — a chiunque, non a lui soltanto] stando ecc.' E non è più possibile dubitare.

Per quel che riguarda ciò che della piazza era rappresentato, il Biografo vi accenna soltanto, senza dettagliare:

'... donde si guarda il palagio dei Signori in modo che due faccie si vegono intere quella che è volta verso ponente et quella che è volta verso tramontana che è una cosa maravigliosa a vedere quello che pare insieme con tutte le cose che racchoglie la vista in quello luogo'.

E un po' dopo: 'la tavola di tanta piazza bisogno che fussi sì grande, a mettervi drento tante cose distinte...' Ma alla sua reticenza soccorre in parte il Vasari: 'ritrasse il palazzo, la piazza, la loggia de' Signori, insieme col tetto de' Pisani, e tutto quel che intorno si vede murato'. E, sebbene non lo dica espressamente, è certo che anche il Vasari conobbe questi dipinti: c'è da starsene dunque alla sua parola.

Si è sempre pensato che il Palagio dei Signori era in questo dipinto brunelleschiano rappresentato di spigolo¹. Ma c'è chi, ragionando come se il Brunelleschi si fosse posto a dipingere sul vero, si è chiesto come avesse fatto a includere nella veduta punti così lontani come la facciata del palazzo 'che volta verso tramontana' e il tetto dei Pisani². Orbene, tutte le supposizioni che si son fatte in proposito, analoga-

mente alle altre, su cui abbiamo sorvolato, intese a dar ragione di come si potessero vedere nella prima tavoletta gli sfondi laterali al tempio di San Giovanni, e le ricerche storiche sull'effettivo aspetto topografico delle due piazze fiorentine al tempo del Brunelleschi³; nonché l'ipotesi di una riduzione del campo visivo a un'apertura, che è quella normale, di circa 60°⁴; e così pure l'ingegnosa supposizione che il Brunelleschi calcolasse la veduta da un punto arretrato rispetto a quello dov'era in realtà⁵; cadono col pensare che queste vedute non erano realistiche in senso moderno e fotografico, ma soltanto in senso ottico: cioè in quanto davano una illusione perfetta di verità. Sia nella prima che nella seconda potevano cioè benissimo essere incluse parti che l'occhio non avrebbe afferrato se non girando.

Perché era stata scelta la veduta angolare? Intanto l'immagine mnemonica che tutti ritengono del Palagio dei Signori è quella di spigolo. È questa cioè la sua 'vista' più consueta. Ma per il Brunelleschi è chiaro si sia fatto vivo l'impegno di dimostrare che la soluzione della costruzione speculare era valevole anche a superare la difficoltà del presentarsi di spigolo di un oggetto. Nonostante infatti il nuovo sistema si ponesse come qualcosa di organico e totalmente risolutivo, i primi casi in cui si volle vederlo applicato furono certamente quelli delle difficoltà pratiche particolari, delle *cruces* che sempre tormentavano gli artisti. Così, per esempio, 'il modo di girare le crociere e gli archi delle volte, lo scortare de' palchi con gli sfondati delle travi', che il Vasari rammenta a proposito di Paolo Uccello, e che sono problemi non specificatamente uccelleschi ma generali⁶, che Uccello si applicò a risolvere con particolare pertinacia; e così, primo tra tutti, il problema appunto di rendere un edificio d'angolo in modo che tutti i particolari architettonici ne risultassero perfettamente; o ancora rendere uno sfondo popolato di piccole figure evitando la confusione determinata dal loro sovrapporsi; o, tra gruppi di figure ferme, ritrarre al vivo una figura che passa correndo...

La soluzione di tutti questi problemi, architettonici o soltanto compositivi, era implicita nel sistema ideato dal Brunelleschi e applicato nella prima tavoletta, e in particolare quello delle costruzioni angolari, in quanto esso era già risolto nelle due facce laterali del Battistero, le cui linee in profondità creavano pure due fughe accidentali rispetto a quella centrica. Nel caso della piazza della Signoria, non

potendosi riportare i profili dato che tutti i piani erano obliqui, si sarebbe trattato dunque soltanto di una pazienza maggiore per ritrovare ogni piano a traverso la definizione dei punti. E che il punto centrico esistesse anche in questa tavola è provato da quanto scrive il Biografo: 'Potrebbe dire qui perché non fece egli a questa pittura essendo di prospettiva con quel buco per la vista come alla tavoletta del Duomo del Santo Giovanni'.

E, una volta posto di fronte al complesso degli edifici trecenteschi che ornavano la piazza, non è dubbio che il Brunelleschi abbia proceduto geometrizzando e regolarizzando. Ma allora, si dirà, l'effetto di verisimiglianza? S'è già accennato, ed è facile rispondere, che ogni concetto varia a seconda delle epoche. Se nel caso di queste due tavole l'effetto cercato era quello di *trompe-l'oeil*, va da sé che l'immaginazione di un quattrocentista poteva benissimo supplire alle dissimiglianze puramente 'fotografiche'.

Il problema nuovo che veniva a porsi nella tavola con la piazza della Signoria, noi pensiamo fosse non tanto quello della veduta d'angolo, quanto quello di dimostrare che la costruzione centrica di un dipinto permetteva di ritrarre anche spazi vastissimi — 'la tavola di tanta piazza' — per abbracciare i quali nella realtà l'occhio è costretto a ruotare.

Il Brunelleschi probabilmente capì allora che, dal momento che Iddio ci ha dato due occhi, sarebbe errato non valersene per abbracciare più spazio, anche, anzi soprattutto ai fini della costruzione prospettica unitaria. A farglielo intendere fu Vitellione — sempre, riteniamo, ricercato col vigile, amichevole aiuto del Toscanelli — nel terzo libro della *Perspectiva*. Da esso estraiamo alcuni principi. Teor. 25: '*... cum movebitur oculus, non mutabitur centrum oculi*'. Teor. 28: '*Duobus existentibus oculis, unius rei unam tantum formam accidit videri*'. Teor. 32: '*Necesse est axes pyramidum visualium amborum visuum transeuntes per centra foraminum uveae, semper coniungi in uno puncto superficiei rei visae, etiam motis visibus per superficiem rei visae*'. Teor. 35: '*In omnium oculorum ordinatione, motu, vel quiete semper duos axes ejus sunt aequales, aut non est in eis diversitas sensibilis, quae causset aliquam diversitatem visionis, maxime cum res visa non fuerit valde propinqua visui*'. Da qui si viene alla conclusione del teor. 37: '*... duae formae, quae infinguntur in duobus punctis consimilis positionis apud superficies duorum visuum, perveniunt ad... eundem punctum concavitatis nervi communis, et superponuntur*

sibi in illo puncto, et erunt una forma: lineae quoque oblique superficibus visuum incidentes, quae in superficie ipsius visus refringuntur ad eandem ordinationem formae possunt pervenire'. Traduciamo: '...le due immagini, che si figgono nei due punti similmente situati sulla superficie dei due occhi, pervengono al... medesimo punto della concavità del nervo comune, e in quel punto si sovrappongono, e divengono un'immagine unica: e così le linee oblique incidenti sulle superfici oculari e in esse rifratte possono convergere in un'immagine identicamente composta'.

A questa certificazione segue l'altra, che l'asse di ciascun occhio, ruotando, arriva ad abbracciare un più largo spazio. Ed è una verità che Vitellione trova enunciata in Alhazen — *De aspectibus* III 3 —, e precisa geometricamente nel teorema 42. Questo teorema, che si potrà ripercorrere agevolmente sul testo, riprodotto a *tavola* 1, dell'edizione del Risner, è preceduto da altri due, il primo dei quali, il 39, insegna a tirare sull'oggetto una parallela alla linea che congiunge i due occhi — individuabile nella figura a *tavola* 1 nella linea *kl* (o nella *bf*, o nella *cd*); e il secondo, il 40, certifica che tutte le linee condotte dai due occhi a un punto d'una linea che intersechi ad angoli retti i due assi delle piramidi visuali, sono di necessità uguali (così, nella medesima figura, le linee *e a* e *g a*). (Il teor. 41, inoltre, torna a far notare che, ove quel punto non si sposti molto dal centro, l'ineguaglianza tra le due linee sarà insensibile: e qui è già contenuta l'idea della parallasse visuale).

Abbiamo così creato quel rettangolo variabile, *egnm*, la cui funzione è di individuare la posizione dei piani scalati in profondità. Nell'importantissimo teorema 42 è ora affermato: '*Omnes lineae ad puncta aequidistantia a puncto coniunctionis axium in linea cum ambobus axibus angulos obliquos faciente, ab alternis visibus productae, necessario sunt aequales, et aequales cum illis lineis angulos continentes*'. Possiamo tradurre: 'Tutte le linee che da ciascun occhio s'incrociano in punti equidistanti dal punto di congiunzione degli assi [ciò che avviene quando l'occhio è in posizione centrica davanti all'oggetto], su una linea che produca con ambedue gli assi angoli obliqui, sono necessariamente uguali e formano con quella linea, e con ogni altra parallela ad essa, angoli uguali'. L'illustrazione del teorema è data dalla figura, cui già abbiamo fatto riferimento, riprodotta a *tavola* 1; che per quanto mi risulti si trova, entro i primi del XV secolo, soltanto nella *Perspectiva* di Vitellione.

Su ciò si basa l'operazione istintiva espressa nell'immagine: 'abbracciare' — con un colpo d'occhio la vastità d'una piazza —; e che comporta un rapido e più o meno ampio incrociarsi degli sguardi, pur tenendo ferma la testa, nelle due opposte direzioni.

Si tenga ben conto che l'attenzione del Brunelleschi su questo, che è ancora un atto fisiologico, dovè esser intrattenuta dal fatto che esso valeva a far meglio sentire la realtà unita e salda e costruita centricamente. Questo rivelano i due raggi che partendo dagli occhi s'incrociano ad afferrarla da distanze ravvicinate. Come tentacoli o antenne. Meglio, come davanti a un grande spazio uno apre istintivamente le braccia — e non importa se le sue braccia non sono abbastanza ampie, esse gli permettono di sondare il visibile mediante una 'misura parallela'. Tale funzione regolatrice è tenuta dai due assi, che nella figura a tavola 1 sono le linee *em* e *gn*, e partendo dai due occhi vanno a raggiungere il piano dell'oggetto su cui la visione si realizza. Alziamo su questo piano, verticalmente, uno specchio — o meglio, ribaltiamo una pianta oltre il 'velo' che gli corrisponde — e sarà nata la prima costruzione con punti di distanza. E quelle linee parallele diventeranno i cateti, i quali — mi si perdoni se, dopo tante citazioni, albertianamente mi provo a parlare 'come pictore' — sono, allungati nello spazio speculare, quasi rami paralleli a cui riman tesa senza rompersi la rete della prospettiva.

I primi 'punti di distanza' non furono dunque altro che i due occhi proiettati simmetricamente al di là del velo⁸. S'intende che il Brunelleschi rende sistematica questa capacità offerta dalla visione bioculare, distanziando i due punti di vista, come antenne radar, o corna di lumaca, in un ideale strabismo rispetto a quell'asse verticale che ora, potenziato nella sua funzione, è come un piano invisibile che incrociandosi con quello della pittura taglia esattamente in quattro lo spazio⁹. E mentre 'alto e basso' restano inamovibili, i lati posson variare per quanto simmetricamente si spostino i punti che da una posizione arretrata danno ragione sulla pianta del dipinto degli scorci delle superfici divergenti.

Se, come crediamo, questa è stata la genesi della costruzione prospettica con punti di distanza, la sua applicazione al sistema centrico creato per la prima tavoletta dovette essere delle più semplici, non trattandosi che di considerare

due direzioni divergenti su un angolo di 90° , e d'intersecare con diagonali i quadrati della pianta e quelli del piano scorciato in profondità.

E qui occorre chiarire. Quei due 'punti di distanza' non vanno scambiati per 'punti di fuga a distanza-infinito'. Sono come due 'fari', che investono da dietro i primi piani del dipinto per individuarci le inclinazioni, e la cui sorgente rimane fuori ma poco discosto dai margini della piramide riflessa. Così i raggi che da essi partono non son paralleli ma in essi convergono: ciò porta, in pianta, a un'accentuazione degli scorci.

D'altro canto è impensabile la coesistenza su un piano d'intersezione, rispetto a un punto di vista unico, di altri punti di fuga oltre quello centrico; e nessuno dovette essere di ciò più convinto del Brunelleschi. È facile accorgersi infatti come un dipinto di una certa ampiezza costruito su tre punti di fuga all'infinito, dovrebbe logicamente spezzarsi in tre piani, da guardarsi ortogonalmente da un unico punto ruotando l'occhio /*tavola 4 a*/. Se invece i tre punti siano segnati su un unico piano, le direttrici laterali appariranno di sbieco. Tuttavia all'idea che esse potessero esser viste correttamente poteva soccorrere la convinzione che l'apertura visuale fosse di 90° (mentre in realtà è circa 60°): collocando allora l'occhio al vertice di un triangolo rettangolo di cui la superficie del dipinto coincidesse con la base, si sarebbero potute scorgere anche le fughe laterali, non diversamente da come attraversando una foresta dove gli alberi siano disposti a scacchiera, da ogni punto in cui s'intersecano l'occhio vede tre fughe aprirsi a ventaglio /*tavola 4 b*/. Ma al Brunelleschi non doveva sfuggire che anche una minima inclinazione del piano dipinto rispetto all'occhio bastava a sfalsare una direzione-infinito. Anche di questo Vitellione lo faceva accorto: '*Cum enim res visa valde visui approximaverit — come ha da tenersi una pittura — tunc erunt axes sensibilibiter inequales...* — *Persp. III 35* —. Mentre questa base leggermente più ampia offerta dall'incrociarsi dei due sguardi si prestava benissimo ad abbracciare uno spazio distanziato e più vasto.

Forse arrivati a tal punto qualcuno si sarà già domandato, da dove abbiamo attinto la sicurezza che questo fosse il tipo di costruzione escogitato dal Brunelleschi per la seconda tavola prospettica. In verità quella che abbiamo anticipato non è che la conclusione di una lunga ricerca, che il confronto

col 42° teorema del III libro della *Perspectiva* di Vitellione è venuto a concludere anziché a postulare, e che era incominciata su quelli che ritenevamo da tempo i testi da interrogare per una decisiva risposta. La quale andavamo sollecitando dapprima a quel *Risanamento dello storpio* della Collezione Johnson di Filadelfia, la cui architettura, col suo 'errore' prospettico, aveva sempre esercitato su noi una invincibile *hantise* /tavola 3/.

Esso è stato identificato col dipinto stesso che il Vasari così descrive fin dalla prima edizione della vita di Masaccio: 'una sua istoria di figure piccole, che oggi è in casa di Ridolfo del Ghirlandaio; nella quale, oltre il Cristo che libera lo 'indemoniato, sono casamenti bellissimi in prospettiva, tirati in una maniera che e' dimostrano in un tempo medesimo 'il di dentro e il di fuori, per avere egli presa la veduta non 'in faccia, ma in su le cantonate per maggior difficoltà' ¹⁰.

Non possiamo intervenire con un giudizio sulla qualità del dipinto, che conosciamo solo da riproduzione. Ma certe impacciate soluzioni di scorci, come quelle del timpano e degli spioventi curvilinei della facciata, tirati addirittura, fuor d'ogni norma prospettica, con archi di cerchio, o ancora quelle degli occhi entro questi spioventi, ci sembra non possano in alcun modo ricondursi né a Masaccio né tanto meno al Brunelleschi — la sensibilità dell'uno o dell'altro non le avrebbe certamente tollerate —; ma, se mai, alla incertezza in cui problemi consimili furono sempre lasciati da Masolino.

Quel che dobbiamo rilevare è però la complessa struttura dei — cioè del 'casamento', che di troppo supera le possibilità di un Andrea di Giusto, a cui il dipinto è riferito dal Berenson; e la difficoltà che importava rappresentarlo d'angolo in maniera prospetticamente coerente. È qui che, sia pure tradito nei particolari, un generale concetto brunelleschiano ci sembra non si possa smentire. Questa fu già l'opinione dello Schmarsow, che nel lunghissimo saggio dedicatogli ¹¹ traeva proprio dalla sua aderenza alle idee, e per lui a disegni brunelleschiani, argomento a sostenerne l'attribuzione a Masaccio. Certamente, come notava lo Schmarsow, il tempio qui rappresentato vuol proporre un classico aggiornamento di Santa Maria del Fiore. E che il Brunelleschi, fresco d'immagini e denso di ossessioni romane, si applicasse sistematicamente ad esercizi di classicizzazione delle fabbriche fiorentine, è facile dedurlo dalla

realizzazione delle quattro tribune sotto il tamburo della Cupola. Considerato in questa luce, possiamo anche apprezzare nel suo giusto valore l'espedito, già largamente in uso fino da Giotto, dell'avere scoperto il fianco del tempio per far vedere l'interno, che qui sembra ripetere l'aspetto delle basiliche classiche (lo Schmarsow indica quelle paleocristiane di S. Pietro e S. Giovanni in Laterano). Ancora i colonnati trabeati, come quelli esattamente del portico della cappella Pazzi, i fornicì che s'aprono sulla parete della nave centrale, e la stessa cupola, sebbene ottagonale col suo tutto centro, parlano di classicismo brunelleschiano. E la facciata con timpano curvo e raccordi semicircolari ravvivati da un occhio, e le bifore a tutto sesto, siano già, come vuole il Salmi, elementi che preparano l'Alberti, ma perché, appunto, brunelleschiani. Si aggiunga, riguardo alla composizione, il modo in cui le 'figure piccole', pur non integrandosi ancora pienamente nello spazio e oscillando tra una 'sospensione' di spirito masoliniano — in specie il padre dello storpio, e l'uomo che passa, correndo, dietro il pilastro centrale¹² — e il respiro ampio dei panneggi alla classica, che non ignorano quelli del masacesco Tributo¹³, si dispongono a distanze, contrariamente all'architettura, parallele al piano terra, con le teste allineate sull'orizzonte ('*Nam in templis perambulantium hominum capita, videmus fere in altum aequalia nutare, pedes vero eorum, qui longius absint, forte ad genu anteriorum respondere*' — L. B. Alberti, *De pictura*, Basilea 1540, p. 40 —), in modo da formare un altro esempio di quello che il Longhi ha definito, nel fondo dell'affresco con la *Crocifissione* in S. Clemente a Roma, sulla linea dell'orizzonte qui e là, sebbene diversamente, coperta, il 'bruciante cunicolo' di spazio illusivo.

Per concludere, la costruzione prospettica del quadretto di Filadelfia, se anche non di prima mano, riflette idee schiettamente brunelleschiane. E ci si conferma, anche in base a questo esame preliminare, il pensiero che possa essere stata la stessa usata anche nella tavola col Palagio dei Signori, dov'era trattato un analogo motivo. L'Oertel, che come lo Schmarsow assegna il dipinto a Masaccio¹⁴, considera la sua costruzione prospettica ottenuta intuitivamente, e in contrasto con tutte le regole della costruzione rilevata dalla pianta, e afferma che non è il caso di parlare del sistema della costruzione con punti di distanza, che si preciserà solo più tardi. Applicandoci a ritrovare la costruzione del dipinto, siamo riusciti a una conclusione opposta.

Cominciamo con l'indicare quali siano gli elementi più singolari di questa 'prospettiva'.

1. Dimensione della tavola quasi quadrata (e può darsi che il dipinto sia stato assottigliato dai lati, e originariamente essa fosse esattamente quadrata).

2. Veduta di angolo: corrispondente proprio a una veduta del Duomo fiorentino 'quante la vista serve stando... al pari lungho la faccia' che va alla via del Cocomero 'passato el canto' dell'Opera di Santo Giovanni 'poche braccia verso' il palazzo dei Martelli.

3. Un asse verticale centrico che corre lungo l'angolo interno dell'edificio.

4. La linea d'orizzonte completamente nascosta e tuttavia suggerita dall'altezza delle teste delle figure.

5. I punti estremi dell'edificio quasi toccanti i bordi della tavola.

E ora non c'è che da trovare nella prosecuzione delle inclinazioni dell'architettura i due punti di fuga laterali, che ci daranno la linea d'orizzonte e, sull'asse verticale, il punto centrico; stabilire una misurazione del piano terra; e vari elementi ce la suggeriscono, in particolare la punta della lanterna della cupola; sviluppare il reticolo in pianta tracciando le diagonali; ritrovare sulla pianta, che naturalmente risulta, rispetto a come si presenta nel dipinto, scambiata, i punti dell'architettura su angoli di 90° , che risultano dunque inclinati di 45° rispetto alla verticale /tavola 3/¹⁶. Ed ecco che quella nave d'impressionante ma dubbia vastità ci dà, così sviluppata, una pianta simile a quella della Cappella Pazzi.

Questo ci conferma nell'ipotesi che anche la tavola con la piazza della Signoria fosse costruita allo stesso modo: e riferiamoci pure ai punti individuati nel dipinto già preso in esame.

Eccettuata la seconda, le altre quattro condizioni supponemmo fossero già presenti nella tavoletta col Battistero, e ugualmente ora pensiamo fossero anche nella tavola con la piazza della Signoria, anche perché è assai verosimile che i dati materiali della prima fossero ripresi nella seconda 'prospettiva'.

Riguardo al primo punto voglio richiamare quanto afferma il Sanpaolesi¹⁵ sull'esistenza pel Brunelleschi della forma fondamentale del quadrato, da lui adottata 'sia negli alzati che nelle piante'. Quanto all'asse verticale centrico,

in questo secondo dipinto esso poteva benissimo coincidere con lo spigolo centrale della torre d'Arnolfo, che era vista d'angolo. I punti dell'architettura che toccavano i bordi del dipinto dovevano essere, al centro in alto la cima della torre, a destra in basso il profilo del tetto dei Pisani. Che il punto più alto dell'architettura toccasse il margine della tavola lo si deduce dal fatto che avendo il Brunelleschi, come si leggerà nel seguito della Vita, 'stampato' l'assi della tavola 'da' chasamenti in su', un punto almeno doveva rimanere a segnare il margine superiore del dipinto, e non poteva non essere la cima della torre. E che il punto più basso fosse lo spigolo del tetto dei Pisani, dovette poi assumere per la piazza della Signoria lo stesso valore che ha qui nel *Risanamento dello storpio*: stabilire cioè un punto di approssimativo contatto tra la pianta e la sua immagine ribaltata sulla superficie come su uno specchio, in modo da mantenere esatte almeno in quel punto le misure del profilo. Inoltre la costruzione era fatta su una pianta scambiata, e con gli edifici riportati su angoli inclinati di 45° rispetto alla verticale e conseguente eliminazione degli sbiechi che in essi si riscontrano. Dando un tentativo di ricostruzione di come doveva presentarsi l'insieme [tavola 2/], abbiamo mantenuto i punti a una distanza simile a quella del *Risanamento dello storpio*, l'orizzonte circa a un terzo dell'altezza, e tenendo conto che, per ottenere l'arretramento del fondo rispetto alla quinta costituita dal tetto dei Pisani, la pianta dovette essere notevolmente più ampia della tavola, abbiamo mantenuto il rapporto da 1 a 3, già riscontrato nella placchetta del Louvre e nel *Risanamento dello storpio*.

In che cosa questo primo sistema di costruzione con punti di distanza differiva dal definitivo? Intanto, proprio per la già rilevata convergenza dei raggi, cioè nell'ambiguità della funzione stessa dei due punti di distanza. E poi per la semi-immobilità del rapporto che veniva a istituirsi fra i tre elementi che in una costruzione prospettica regolare hanno da rimanere mobilissimi, e cioè altezza della linea d'orizzonte, ampiezza della pianta e punto di vista. Il punto di vista e i punti di distanza, venivano infatti a coincidere: misurati più o meno con la massima distanza che un oggetto segnava in pianta dalla linea di terra; mentre l'ampiezza della pianta, fissata quasi sempre nella misura di tre a uno rispetto alla larghezza del quadro, rimaneva di poco più sviluppata. Ogni variazione introdotta nel piano della composizione

avrebbe determinato in tal modo schiacciamenti o allungamenti eccessivi: s'intende sempre lungo quella che era la costante interna del dipinto, cioè l'asse verticale. Perché la composizione rimanesse proporzionalmente verisimile, occorreva allora molta accortezza nello scegliere l'altezza dell'orizzonte. È la ragione per cui penso che nelle prime due tavole brunelleschiane l'orizzonte non dovesse essere molto basso, ma, circa, a un terzo dell'altezza. Quando invece, nell'affresco monumentale di Masaccio con la *Trinità* in S. Maria Novella, esso cadrà molto in basso, circa all'altezza dell'occhio del riguardante, potremo considerarci già fuori della fase sperimentale della ricerca. Mentre lo siamo ancora in questi dipinti di relativamente piccole dimensioni.

Nella piazza della Signoria la generale concavità creata dall'insieme delle architetture riusciva certamente a un effetto più gradevole di quello del dipinto di Filadelfia. Poiché questa delle vedute angolari era, come fu giustamente rilevato dallo Schmarsow, una 'difficoltà' che il più maturo senso della prospettiva avrebbe abbandonato al passato, perseguibile solo in un periodo molto limitato dell'arte fiorentina, tra il tardo Trecento e il primo Quattrocento. Ciò dimostra come i due secoli si integrino, e come il rinascimento tragga del gotico a traverso magnifici sforzi e non pochi punti già chiaramente individuati — quello cioè che era mancato a un qualsiasi periodo dell'antichità classica — le sue nuovissime realizzazioni. E si capisce bene come uno che era essenzialmente architetto, una volta impegnatosi nella soluzione di problemi squisitamente pittorici, potesse anche travalicarne le esigenze.

In sostanza i due sistemi non si contraddicono e questo secondo non è che il completamento dell'altro. Sono, *in nuce*, le 'due regole della prospettiva pratica', delle quali dice il Vignola che 'avvenga che parano dissimili nel procedere, tornano nondimeno tutte ad un medesimo termine'. Della seconda, che è quella con punti di distanza, anzi il Danti, nella prefazione al suo commento, toglie la gloria al Pélerin, per farne poi esplicitamente il Vignola stesso inventore. Tanto grande l'importanza di questa regola, che assai s'è discusso su chi l'avesse trovata, o ritrovata, e sui significati reconditi che fossero da attribuirle, piuttosto che applicarsi a vederla realizzata nelle opere dov'essa era, per esempio mettendosi nel punto giusto da cui guardarle.

Molto significativo è il fatto che quando l'Alberti, nel '29 a Firenze, viene a conoscenza dell'invenzione brunelleschiana, o la trova già derivata nella forma di costruzione riportata a lato, cioè su un unico, variabile punto di distanza, o è lui a ridurvela per la prima volta. E di costruzioni angolari invece non tratta, preoccupato di ben altre difficoltà. La costruzione 'legittima' è ripresa con esattezza nel XIII capitolo del primo libro del *De prospectiva pingendi*, ma nel suo meticoloso trattato anche Piero della Francesca tratta solo di piani angolari in rapporto a un centro¹⁷.

Però quando sistema di costruzione con punti di distanza e vedute d'angolo riappaiono nel *De artificiali Prospectiva* di Jean Pélerin (1505) — e a lui è presumibile siano arrivati per tramite di un pittore che ben conosceva l'Italia: Jean Fouquet — già da trent'anni Leonardo aveva dipinto l'*Annunciazione* pel Convento del Monte Oliveto, dove, come ha mostrato il Sanpaolesi¹⁸, il troppo vasto spazio è segnato col sistema or ora indicato. E nella prima metà del secolo se ne trovano ancora altri esempi.



'Fucci poi Pagolo Hucchiello e altri pittori che lo vollono contrafare et imitare che no veduti più d'uno e non è stato bene come quello'.

Non sarà pure senza significato l'aver associato l'emulazione di Paolo Uccello a questo secondo dipinto, che risolveva il problema delle fughe accidentali. Si trattasse allora, almeno per Paolo Uccello se non per gli altri pittori, invece che di contraffazioni e di imitazioni, di proposte e interpretazioni diverse delle regole prospettiche? Ciò sembra suggerire il dire: 'e non è stato bene come quello', che sarebbe superfluo trattandosi di pure e semplici imitazioni e contraffazioni.

Ora la costruzione da noi ipoteticamente indicata come quella che servì per la tavola con la Piazza della Signoria, fu detto che è stato Paolo Uccello a farla conoscere nella sinopia del *Presepio* nel Chiostro di S. Martino alla Scala [tavola 5 a/]. Ma, come altra volta sostenemmo, l'intenzione di Uccello nel condurre questo dipinto risulta opposta a quella del Brunelleschi, decentratrice invece che accentratrice, e il suo ritrovato, vedremo, rispetto alla regola brunelleschiana, rimase rudimentale ed empirico¹⁹.

Integrando quanto già si affermava su questo affresco con

i dati recentemente acquisiti, cominciamo con l'elencarne quelle che ci sembrano le peculiarità della costruzione prospettica. 1°, la sinopia presenta tre fughe. 2°, il dipinto mostra che le due laterali portano a distanza infinito. 3°, il dipinto è svolto soltanto su queste due fughe laterali mentre quella di centro è abolita. 4°, gli estremi di queste due fughe laterali eccedono lievemente i margini del dipinto. 5°, l'affresco si trova all'estremità di uno stretto loggiato, e non è visibile che entro i limiti di esso.

Ragioniamo un poco su questi dati. Sappiamo ormai come la visione si realizza su un asse medio rispetto ai due occhi, e in un quadro disposto perpendicolarmente all'occhio la distanza infinito non è altro che la proiezione di questa visuale. Se qui le distanze infinito sono due, vuol dire che i 'punti di vista' sono due. Ora, se pensassimo che nelle intenzioni del pittore queste due fughe in pianta risultassero piegate ad angolo retto, come è stato supposto e com'è indicato nella nostra tavola 4 b²⁰, da quale punto di vista, o stazione, potranno esse apparire talmente ravvicinate? Certo da nessuna. Ed è anche evidente che in una pianta non potremo includere altro che l'inizio di due fughe inclinate ad angolo retto. Tutto si aggiusta invece se consideriamo che esse siano piegate ad angolo molto acuto, e che il dipinto debba esser guardato da due occhi *alternativamente*, nel qual caso ciascuno di essi troverà giusta la costruzione perché leggermente obliquata da quella centrica lungo due direzioni che s'intersecano a breve distanza dall'occhio /*tavola 5 b*/.

Naturalmente questa costruzione è un assurdo prospettico perché divide quello che nella realtà non è diviso, anche se lo si guardi chiudendo alternativamente gli occhi. Si diverta chi vuole a cercar di cavare un costrutto generale che regga da quanto il Ghiberti ha ripreso e riamalgamato dai trattati sul problema della visione bioculare nel suo terzo *Commentario*. E se Uccello se lo fosse fatto spiegar dal Ghiberti, non sarebbe mai arrivato a capirlo. Ma procedendo, come sempre, da solo, egli dev'essere arrivato a conclusioni analoghe a quelle del testo ghibertiano, e così arriva a tradurre candidamente in pittura com'è che 'in due occhi si fanno due diversi giudicii', poiché 'due spetie diverse insieme vengono agli occhi e la diversità delle spetie fa diverso giudizio, per la qual cosa e per diverse spetie una cosa sarà iudicata essere due' — Ghiberti, *Commentari*, ed. Schlosser, p. 89 —. Così credette di dover mantenere distinte le due vedute, e non

seppe altro che crear due binari lungo i quali ciascun occhio avesse a indirizzarsi. Nella convergenza eccessiva del loggiato veniva in tal modo a introdursi una divergenza, che indicava chiaramente come lì s'apriva una finestra... attraverso la quale lo sguardo seguiva a incrociarsi in un altro spazio, dove ciascun occhio poteva scoprire rispetto all'altro entro i margini del dipinto due punti di distanza infinito. E siccome, prosegue il Ghiberti traducendo da 'Alfacen': 'l'esperimentatore quando e cuopre un viso guaterà per l'altro, solamente troverà l'altro tra due diametri più largo che esso veramente si comprende dall'uno e dall'altro viso molto propinquo' (*ibid.*), egli coprì i punti estremi delle due fughe, che guardando alternativamente rimagon coperti, con la fascia della decorazione.

Conseguenza logica da trarre è che questo affresco non fu mai levato da una pianta, e che in esso si fa un uso del tutto contrario dell'impianto della costruzione con punti di distanza qual'era stata ideata dal Brunelleschi, e che probabilmente da Uccello non fu mai usata. Avrò modo spero altra volta di formulare qualche ipotesi per definire la costruzione prospettica di Paolo Uccello quale si era già precisata prima delle scoperta brunelleschiana, e quale, come cercai già di dimostrare, ad essa sopravvisse²¹. Per ora, nel caso del *Presepe* del Chiostro di S. Martino, mi limito a osservare un risultato opposto, una inversione più che deviazione dalla regola quale l'aveva estratta il Brunelleschi, che mi sembra aver potuto autorizzare pienamente il Biografo a dire: 'e non è stato bene come quello'.

Il *Risanamento dello storpio*, prossimo a Masolino, e il *Presepe* di S. Martino alla Scala, di Paolo Uccello, sono le uniche due applicazioni della costruzione prospettica sviluppata su punti di distanza? In questo caso, di seguito alla tavola brunelleschiana con la piazza della Signoria, noi avremmo oggi soltanto di questa costruzione un'applicazione piuttosto malcerta, e un'altra addirittura contraddittoria. Ora, oltre la risposta del motivo, ma in senso esclusivamente pittorico, nel palazzo del fondo della *Elemosina di S. Pietro* di Masaccio al Carmine²², e l'edificio a sinistra nel musaico con la *Natività e la Presentazione al Tempio* di Paolo Uccello — Giambono nella Cappella de' Mascoli in S. Marco a Venezia, dove l'effetto, complicato dalla curvatura della volta, sembra disperdersi, ce n'è anche un'altra: nel tondo donatelliano con l'*Ascensione di San Giovanni* in uno dei pen-

nacchi della Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo, che attinge un altissimo senso di realizzazione fantastica [tavola 6/].

Degli altri, il tondo con la *Resurrezione di Drusiana* e quello col *Martirio* del Santo, dimostrano già nella resa spaziale una sicurezza maggiore che non il *Banchetto di Erode* del Fonte battesimale di Siena. Mentre il tondo con le *Visioni* del Santo in Patmos, nella sua ricerca di spazio pittorico eppur definito, sembra portare il rivoluzionario spunto che aveva animato il fondo del rilievo col *San Giorgio* in Orsanmichele, al disopra delle elegantissime e calligrafiche soluzioni di prospettiva meteorologica condotte dal Ghiberti nel *Battesimo di Cristo* anch'esso eseguito pel Fonte senese, verso il sicuro digradare aereo nella distanza del paesaggio della *Consegna delle chiavi* del Victoria and Albert Museum di Londra. Ma l'*Ascensione di S. Giovanni* presenta qualcosa di nuovo e d'impreveduto. Negli altri tre rilievi della Sagrestia la linea d'orizzonte quasi coincide col diametro orizzontale, in questo è sotto il limite inferiore del tondo per la lunghezza circa del raggio, in modo da fornire il primo precoce esempio di quel deviare dell'asse interno al dipinto rispetto all'asse visuale obliquo, che è legge della riflessione dello specchio piano: e sarà ripresa dal Mantegna nel perduto affresco con l'*Andata di S. Giacomo al supplizio* agli Eremitani di Padova.

Possiamo anticipare fin d'ora come anche questo effetto fosse destinato a cadere dalla sensibilità e anzi fosse in seguito accuratamente evitato. Ricaviamo questa prescrizione dal *Trattato della pittura* del Lomazzo, secondo il quale il pittore deve far sì 'che il punto giunga all'altezza del giudizio visuale, perché è stato osservato che molti pittori valenti 'nella prospectiva non hanno mai voluto spezzare l'ottica '—dove «ottica» (l. V, cap. XI) sta per «linea reale, e 'media retta» —, né per alto né per basso'. E altrove: 'Solo dirò conformandomi col parere di Baldassarre Peruzzi e Raffaele d'Urbino che volendo alcuno dipingere 'facciate con la strada stretta e portici occupati da mura 'non è tenuto per la disgrazia che ne risulterebbe a rappresentar quelli in pittura secondo la distanza pigliata dalle 'mura, ma debbe presentarli secondo una distanza immaginata molto maggiore. Perché le cose dipinte non parendo 'veramente sopra quel muro o superficie, ma in parte molto 'più lontana per l'estensione dei razzi, verranno a riuscire 'graziose e belle, dove le prime sarebbero cadenti e trabocchevoli...' — l. VI, cap. XII —. È proprio questo invece l'effetto cercato da Donatello in questo tondo. Le cui spic-

cate caratteristiche sono pertanto: 1º, la mancanza di qualsiasi piano, di modo che non si vede dove poggia nemmeno una delle figure rappresentate; 2º, l'obliquità di quasi tutte le pareti rispetto al piano terra; 3º, l'inclinazione delle verticali verso l'alto e leggermente in avanti.

Dove s'avrà da sviluppare la pianta in base alla quale fu ricavata la costruzione dell'architettura? Evidentemente in testa al rilievo. E interessante sarà vedere come questo sviluppo s'accordi con le linee salienti della membratura architettonica; e ancora come le verticali, 'cadenti e trabocchevoli', concorrano, accompagnate dai costoloni, verso il centro della cupola, formando un angolo acuto che s'appunta nella lanterna [tavola 7].

La composizione architettonica di questo rilievo è dunque pensata in connessione stretta con l'architettura che lo circonda. Che quest'idea non debba essere sviluppata — qualora il rilievo voglia essere proprio inteso come superficie speculare — fino alle estreme conseguenze?

A saggiare tale eventualità vogliamo prendere in esame due elementi, finora spiegati in modo non del tutto esauriente. Il primo è proprio l'architettura del rilievo considerato, questa strana architettura simile ad una gabbia, per la quale lo Janson parla suggestivamente di figurazione del neoplatonico 'carcere terreno' da cui si libera il Santo²³. Confesso che a me l'immagine più facilmente evocata è stata sempre quella di cappelle di un tempio gotico²⁴. Ma la loro leggera convergenza verso l'alto non ha una spiegazione logica altro che pensando il piano del rilievo come superficie speculare la cui inclinazione in avanti determini quell'aberrazione. Il secondo elemento che vorrei considerare è il *Sepolcro di Piero e Giovanni de' Medici* del Verrocchio, e la stranezza costituita dal fatto che dovendolo addossare a una parete di circa cm. 70 di spessore esso sia stato innalzato in un vano lasciato aperto in questa parete²⁵. Perché si è voluto utilizzare lo spessore del muro facendo rispondere il sepolcro e sulla Sagrestia Vecchia e sulla Cappella della Madonna? Non mancano, è vero, esempi precedenti di una soluzione simile, per esempio il sepolcro Baroncelli in S. Croce. E d'altronde trattandosi del capolavoro del Verrocchio tale singolarità appare in certo senso integrativa della bellezza stessa dell'opera. Ma non si può escludere che ci sia stata una ragione, per cui quel punto della parete dovesse rimanere aperto. Ora il Verrocchio, che era assai intendente di prospettiva, come ci attesta il Vasari, e alla

morte del maestro lo aveva rimpiazzato nel ruolo di scultore dei Medici²⁶, e nella Sagrestia stessa aveva già lavorato a rifinire il *Lavabo*, doveva sentirsi, nel lavorare in questo luogo, suo erede spirituale, impegnato a mantenersi fedele interprete delle sue intenzioni. E Donatello, che in vari rilievi si valse della suggestione derivante da ambienti intercomunicanti — così nel *Banchetto di Erode* pel Fonte senese e nel rilievo d'ugual soggetto del Museo Wicar di Lille — non può darsi avesse disposto fosse lasciato, nel punto in cui il Verrocchio intreccerà la corda bronzea, via libera alla 'linea immaginaria' del raggio visuale che rilega l'adiacente Cappella già di S. Cosma e Damiano alla superficie del tondo, l'unico che da essa si veda? Ove in essa Cappella, a un dipresso dov'è ora l'altare della Madonna, fosse collocato uno specchio opportunamente inclinato, si potrebbe da esso effettivamente riflettere, fino all'altezza del tondo con l'*Ascensione di San Giovanni*, la testata del transetto di S. Lorenzo: che, mentre la Sagrestia veniva compiendosi, era ancora la 'fabbrica vecchia' di cui parla il Manetti, dov'erano state aggiunte alcune cappelle gotiche, che Giovanni di Bicci de' Medici insieme con gli altri popolani deliberò che 's'abbandonassi e disfacessi' per dar luogo alla esecuzione del progetto brunelleschiano²⁷.

Sembrerà un'ipotesi troppo spinta e intricata. E verrà fatto di chiedersi chi ci garantisca che alla ricerca di questo genere di effetti dovesse spingersi l'ingegno di Donatello e del Brunelleschi. Ma nel V libro della *Perspectiva* di Vitellione, il teorema immediatamente seguente a quello da cui il Brunelleschi aveva imparato il modo di far riflettere nello specchio la tavoletta col Santo Giovanni, e cioè il 57, dice esattamente: '*Possibile est speculum unum planum in camera propria taliter sisti, ut in ipso videantur ea, quae geruntur in domo alia vel vicis et plateis*'. Ciò è realizzabile, con l'aiuto di uno specchio e di un quadrante, a traverso una '*rima sive fenestra in camera videntis*' per il principio: '*distantia secundum eandem lineam naturam reflexionis non immutat*'.

Un argomento *e contrario* per la nostra ipotesi si potrà poi derivare dal seguito del passo prima citato del trattato del Lomazzo: 'Polidoro [da Caravaggio] sopra molte facciate in Roma, ove dipingeva in alto battaglie, trionfi, e sacrifici di romani, ha mostrato il piano di sotto quasi come in ispecchio, sicuro che rappresentava la verità dell'istoria, la quale l'occhio altamente ha da giudicare. Il che scorgesi anco nella Colonna Traiana, nelle cui istorie

‘si veggono i piani sino alla cima; e così dimostrano la verità dell’opera alla prudenza dell’intelletto senza il vedere del ‘basso occhio. E però si possono fare i quadri, e porli siccome specchio della natura in qualunque parte si vuole, o ‘alto, o basso, o mezzo’. Polidoro da Caravaggio, contrariamente a Donatello e al Mantegna, faceva dunque vedere il piano anche se la storia era posta in alto. Ma è interessante che la giustificazione di questa inclinazione la desse mediante il piano inclinato di uno specchio. Al manierista dunque lo specchio serve per deformare e correggere la verità. Nel primo Quattrocento la visione speculare è invece norma di realtà. E come il piano di una pittura o di un rilievo posto al di sopra della linea d’orizzonte si cela all’occhio di chi guarda dal basso, e gli edifici ravvicinati come nella realtà appaiono ‘cadenti e trabocchevoli’, così la superficie può figurar di riflettere un’immagine reale in essa incidente. In questo senso il riferimento alla Colonna Traiana mi sembra illuminante, in quanto indica come nelle intenzioni di Donatello, che fu proprio il primo a studiarne a fondo i rilievi, la proposta della veduta di sott’in su potesse equivalere a una precisa volontà di rettifica rispetto a quella stessa più alta testimonianza che dello stile e dell’arte del rilievo aveva lasciato l’antichità. Ora non parve giustamente al Milizia che i rilievi della Colonna Traiana fossero impiantati con le leggi della riflessione speculare²⁸; ma certo lo erano le prime prospettive del Quattrocento. Per questo in via ipotetica crediamo di poter proporre l’identificazione dell’architettura del tondo donatelliano con l’architettura reale del transetto della vecchia chiesa in demolizione.

Nonostante il carattere eccessivamente severo del suo formalismo, quest’opera presenta il tratto inconfondibile di Donatello proprio nel modo spericolato e fastoso in cui egli è solito rappresentare lo spazio, ritrovandone per le molteplici frazioni la fondamentale unità così prepotentemente da trasfigurarla: qui in un senso di altezza scalata all’infinito, altrove, come nel *Banchetto di Erode* a Lilla, nel senso di una remota antichità ridivenuta a un tratto presente e viva. Vorrei a questo punto richiamare l’ipotesi formulata dal Sanpaolesi, che la data dei tondi, che costituiscono la prima parte della decorazione donatelliana, debba essere anticipata rispetto a quella accettata usualmente, e vada a collimare con quella dell’ultimazione dei lavori architettonici della Sagrestia: 1427-1428²⁹. Si può aggiungere ora che i tondi dei pennacchi con le *Storie di San Giovanni*, certamente i

primi eseguiti, non recano ancora traccia di quell'ispirazione antica, che è subito invece presente nei tondi degli arconi, con gli Evangelisti in cattedra. Ne potremo indurre per quei primi con maggiore certezza una datazione anteriore al viaggio a Roma del '32, '33? E, s'intende, per il giuoco dei rapporti con l'architettura, che diventa integrazione vera e propria nel rilievo dell'*Ascensione* — sia in esso o meno il piano del rilievo da intendersi come superficie specchiante — una connessione più stretta delle realizzazioni di Donatello coi propositi del Brunelleschi. Ancora se ne potrebbe inferire che non mai da questa parte scultoria, sibbene solo dall'architettura delle due porte ai fianchi della cappella fosse mosso in seguito lo scontento di quest'ultimo nei confronti dell'amico ³⁰.



Indi il testo: 'Potrebbe dire qui perché non fece egli a questa pittura essendo di prospettiva con quel buco per la vista come alla tavoletta del Duomo del Santo Giovanni. Questo nacque perché la tavola di tanta piazza bisognò che fussi sì grande, a mettermi drento tante cose distinte ch'ella non si poteva come 'l Santo Giovanni regiere con una mano al viso né con l'altra allo specchio perché 'l braccio dello huomo non è tanto lungo che collo specchio in mano e' lo potessi porre dirinpetto al punto con la sua distanza, né anche tanto forcevole, che la reggessi, lascollo nella discrezione di chigguarda come interviene a tutte l'altre dipinture negli altri dipintori: benché chi guarda ogni volta non sia discreto'.

È chiaro che per questa seconda tavola era inutile ripetere l'esperimento fatto con l'altra. Per varie ragioni. 1° Perché questa tavola, pur costruita centricamente, doveva guardarsi con due occhi e non con uno, e al posto del buco sarebbe occorsa una feritoia. 2° Perché essa, costruita com'era su una pianta scambiata, risultava già nella posizione della realtà. 3°, e il Biografo accenna soltanto a questa ragione materiale — volendo con essa ripetere l'esperienza dell'adattamento dello specchio alla giusta distanza, il suo maggior volume impediva di reggerla e al tempo stesso regolare col braccio lo specchio. La ragione materiale ne adombrava una 'didattica': ciascuno che si trovasse di fronte al dipinto era ormai in grado, dopo il chiarimento fornito dall'altro, di mettersi 1°, in asse col punto centrico; 2°, alla giusta distanza da cui guardare. O almeno questo era lasciato alla

sua 'discrezione'. Ed aggiunge il Biografo — forse prevedendo le interpretazioni che un giorno si sarebbero date delle sue parole —, 'benché ogni volta chi guarda non sia discreto' ³¹.

In realtà questa più grande non era un semplice *trompe-l'oeil* come la prima tavoletta. Realizzava pienamente quel 'contatto con lo spazio' che diviene col Quattrocento aspirazione essenziale della pittura. D'ora in poi la strada era aperta ai pittori, e a quanti guardando le loro opere prospetticamente intese fossero stati sorpresi dall'effetto di realtà che esse davano. Ed espressioni come quella usata dal Vasari per la *Trinità* di S. Maria Novella — 'pare che sia bucato quel muro' — fanno intendere come poi, questo effetto, lo si sperimentasse comunemente.

■

'E nel luogo che misse l'ariento brunito a quella del Santo Giovanni qui stanpò [cioè: stagliò, ritagliò] l'assi dove lo 'fecie da' chasamenti in su'.

Questa operazione, che sembrerebbe corrispondere a un silenzioso e calcolato gesto di trionfo — nonché dello spazio specchiato questo sistema dava ragione dello spazio vero, della realtà! — trova una giustificazione ottica nel fatto che l'occhio non afferra l'effettiva distanza della volta celeste. Scrive il Pelacani: '*versus medium celi non sic deprehenditur distantia, ex quo medium celi mediante aliquo ligno perforato, cuius unum extremum poneretur super oculum reliquum versus meridiem celi, ut versus aliam partem ipsius celi, ista pars videretur esse in contactu illius ligni: quod totum esse propter virtutem distinctivam non ponere differentiam inter lignum et celum cum nihil est medians quod terminet visum.*' — l. I quaest. XVI art. iiii diff. 4 —. Il fenomeno è notato anche nel trattatello *Della prospettiva*: 'ogni cosa la quale è nel aere par che tocchi il cielo'. c. 22 v. Anche nello 'stampare l'assi' il Brunelleschi si era dunque attenuto alla lettera dei trattati: infiammandola col suo spirito creatore.

■

'e recavasi con esso aghuardallo in luogo, che l'aria naturale si mostrava da' casamenti in su'.

Nel *Risanamento dello storpio*, quelle nuvolette che sfilano nell'alto, non stanno a richiamare il moto del cielo rispetto al quale la massa dell'edificio pare 'che 'n contrario penda', proprio come il cielo con le nuvole si vedeva direttamente

nella parte alta della tavola con la piazza della Signoria?

Immaginiamo che il Brunelleschi nella sua casa 'dirimpetto per fianco a Santo Michele Berteldi' avesse un terrazzo sopra i tetti — '*ut aer circa ipsum [speculum] sit luminosum: sitque tabula depicta similiter lumen habens*' — dove mostrare quelle due pitture. E doveva giuocare non poco l'effetto di spaesamento, per cui stando lassù ci si sentiva trasportati nelle due piazze, che egli era riuscito a rappresentare per calcolo e per misure, mentre nessuno ce l'aveva visto fermo a ritrarle.

E siccome l'ombra nei due dipinti era certamente segnata, anzi lì per la prima volta esattamente definita³², doveva tener conto che 'l'aria naturale' vi corrispondesse con le sue luci.



Il sistema prospettico ideato dal Brunelleschi veniva a conferire ai corpi tale autonomia da renderne l'esistenza nello spazio non più problematica, e quindi non più bisognosa di quei punti di riferimento esattamente segnati, veri e propri puntelli, che resteranno invece anche nelle opere tarde di Uccello a indicare la sua impossibilità mentale di abbandonare l'antica concezione essenzialmente 'grafica' della pittura. E sarà Donatello — e con lui subito Masaccio — a intuire invece la possibilità di questo spazio che intorno ai corpi s'apre finalmente alla certezza della luce e ai giuochi dell'atmosfera.

Ancor più risulta chiaro che mentre l'idea tradizionale di una datazione molto precoce delle tavolette imporrebbe una incubazione lunga, di decenni, del seme della prospettiva, più logico è che esso, appena scoppiato, abbia subito fruttificato. Sue derivazioni evidenti: le architetture nel fondo della *Tabita*, il trono della Madonna del Polittico pisano di Masaccio, ora a Londra, col suo mirabile effetto di ombre, e la fuga dei sepolcreti scoperchiati al centro del *Giudizio* dell'Angelico. Applicazioni sistematiche, cioè levate 'con la pianta e col profilo', sono invece l'ambiente del *Banchetto di Erode* di Donatello pel fonte senese, e l'arco della *Trinità* di Masaccio.



Una volta acquisito alla pittura il sistema della 'interseguazione', i trattatisti non si occupano più tanto di specchi. Nel *Della pittura* lo specchio è consigliato come riprova, per purgare la pittura da 'ogni vitio'. Il *De prospectiva pingendi*

non ne parla. Questo è indizio, oltre che di una fede più ferma nello stile pittorico, di una posizione idealisticamente più assoluta, che rifiuta ogni ausilio di fonte psicologica e in certo senso relega le 'esperienze naturali' fuori da quel campo di ricerche che compete all'artista. Per Piero della Francesca lo stile sarà basato su un approfondimento del concetto di proporzione geometrica. Che però il nuovo sistema prospettico avesse fondamento della 'reflexione' lo si sapeva, e si sapeva anche chi ne fosse stato l'inventore. Scrive infatti il Filarete nel cap. XXIII del suo *Trattato d'architettura* (1451-1464), spiegando il modo in cui scorciano le travature di un soffitto: 'Secondo ch'elle ti saranno appresso, ti parranno più equali [: parallele]; e quanto più ti si dilungano, tanto più ti parranno accostare insieme l'una addosso all'altra; in modo, che ti parranno tutt'una. E se meglio le vuoi considerare, torrai uno specchio, e guarda dentro di esso. E se ti fussino al dirimpetto dell'occhio, non ti parrebbero se non tutte uguali. — E così credo, che Pippo di Ser Brunellesco, Fiorentino, trovasse il modo di fare questo piano, che veramente fu una sottile e bella cosa; che per ragione trovasse quello, che nello specchio ti si dimostra. Benché coll'occhio ancora, se ben considerrai, tu vedrai quelle mutazioni e diminutioni'. È questa una testimonianza curiosamente rimasta senza eco, ma è spiegabile che da essa soltanto non si potesse partire per una indagine sulla prospettiva brunelleschiana. La quale, una volta che ne ebbe rese utili le leggi, lasciò lo specchio a servire da riprova e da facile dimostrazione. Questo si desume dal passo in cui il Filarete insiste ancora nell'attribuire al maestro fiorentino il sistema dell'interseguazione: 'Et così similmente con queste misure e ragioni puoi fare ciò che vuoi. Se volessi ancora per un'altra più facile via ritrarre ogni cosa, habbi uno specchio e tiello inanzi a quella cotale cosa, che tu vuoi fare. E guarda in esso, e vedrai i dintorni delle cose più facili, e così quelle cose, che ti saranno più appresso; e quelle più di lungha ti parranno più diminuire. E veramente di questo modo credo che Pippo di ser Brunellesco trovasse questa prospectiva, la quale per altri tempi non s'era usata.' Anzi con due specchi l'operazione sarà ulteriormente facilitata: '... e se n'hai due, che si presenti l'uno nell'altro, ti sarà più facile a ritrarre quello che vuoi fare.' In seguito non si cercano più linee, sibbene 'ombre e lumi': 'A questo fare lo specchio è buono aiutorio; perché molto bene si

‘discerne per questa mezzanità [: interposizione, mediazione] dello specchio i lumi e l’ombra’³³.

Siamo a Leonardo. Dove lo specchio ritorna, badiamo bene, proprio a definire la parte della pittura che a lui meno interessava. Per Leonardo: ‘Di molta maggiore investigazione e speculazione sono le ombre nella pittura che li suoi lineamenti’. Quanto a questi ultimi, il precetto si riduce alla sua essenza, la quale sta a fondamento d’ogni più approfondita indagine: ‘Tu vedi uno specchio piano dimostrar cose che paiono rilevate, e la pittura fa il medesimo. La pittura ha una sola superficie, ed il specchio è il medesimo. Lo specchio e la pittura mostra la similitudine delle cose circondata da ombra e lume, e l’una e l’altra pare assai di là dalla sua superficie... Tu, pittore, farai le pitture tue simili a quelle di tale specchio, quando è veduto da un solo occhio...’³⁴.

È il sistema prospettico del Brunelleschi: quello giusto oramai, ma storicamente situato e tecnicamente perfettibile. L’opinione tradizionale si fondava dunque su dati di fatto, che si trattava soltanto di rimettere in luce. E l’Olschki, nella sua *Geschichte der neu sprachlichen wissenschaftlichen Literatur* — I, Lipsia 1919 — aveva scritto testualmente: ‘Brunelleschi conosceva l’ottica teoretica dello pseudo-Euclide, Ipparco e Vitellione, poiché le premesse teoriche della sua innovazione, e innanzi tutto l’accettazione del cono visuale, sono contenute nell’opera di questi autori.’ — p. 44 —. Se ci si fosse risolti a inoltrare per tempo in questa direzione, molti giri tortuosi e salti all’in dietro e strade senza sbocco si sarebbero evitati.

E oltre che alla definizione del sistema prospettico brunelleschiano si sarebbe anche arrivati, sia pur di riflesso, a un’altra conseguenza: che esso cioè non potesse già essere stato adottato dagli antichi pittori, poiché le leggi della catottrica non erano conosciute altro che imperfettamente dai fisici antichi, e in questo campo a una vera coscienza non si arriva che con Tolomeo (II sec.). Certo non sarà da negare *a priori* che la creatività degli antichi rappresentasse una piena illusione di spazio, dato che la loro sensibilità era più ricca. E come il loro orecchio, nella musica, afferrava una gamma più estesa della nostra, così all’occhio e al tatto dei pittori, scultori e architetti antichi la forma doveva stratificarsi sottilissimamente. Ma un sistema prospettico che dia certezza di verità alle immagini non ha ragione altro che se intenzionalmente provato su elementi reali. E c’è da esser

certi che le due tavole prospettiche del Brunelleschi siano state le prime opere così concepite. Nelle opere antiche troviamo invece o semplici scenografie, oppure, quando intervengono — come ad esempio nei bellissimi rilievi dell'*Ara pietatis*³⁵ — edifici veri, essi non sono mai prospettati in uno spazio che si integri e faccia tutt'uno con quello in cui si muovono le figure, ma si limitano a disporsi in piani paralleli in profondità, mentre ogni soluzione angolare è subito smorzata. In altre parole, per esser certi che l'interesse spaziale degli antichi abbia avuto oltre una 'ragione' anche 'la regola' prospettica, noi dovremmo trovare una rappresentazione, pittorica o a bassorilievo, di un edificio visto da un punto di vista unico³⁶.

Ora mentre s'aspetta che un qualche frammento una volta ce la restituisca, la prospettiva del Brunelleschi ci appare veramente come il primo risveglio da un sonno immemorabile, collocandosi al vertice di una concezione dell'arte nella quale ha profondamente operato il coordinamento di tutte le ragioni in un senso di finalità immanente. La coscienza di questo era già viva nei contemporanei. E al giudizio reciso dell'Alberti, e a quello moderato del Manetti, va allineato l'altro del Filarete, pel quale 'fra] gli antichi, benché sottilissimi ed acutissimi fussino, niente di meno mai fu husata né intesa questo modo di questa prospettiva; benché loro usassino buona discretione in quelle loro cose, pur non con queste vie e ragioni ponevano le cose in sul piano'. Non era questa, certamente, solo un'opinione personale del Filarete. Gli antichi infatti, s'è detto, non avevano potuto servirsi di una messa a punto dei problemi della visione quale quella a cui condussero le ricerche degli ottici medioevali, né, parallelamente, della forzatura a cui i problemi spaziali furono portati dal Gotico, senza di che non si spiega l'equilibrio dinamico del classicismo brunelleschiano, né la sua invenzione della prospettiva. Con essa finalmente la verità di scienza dava per la prima volta la mano all'*ars mechanica* per trarla nel numero delle *artes liberales*³⁷.

NOTE

¹ Basta tener conto del 'punto di vista' indicato dal Biografo per capirlo. Il fatto è affermato esplicitamente dal Sanpaolesi, in *Ipotesi sulle conoscenze matematiche ecc.* p. 7; e risulta accettato anche dal White. Vi contrasta invece D. Gioseffi, che recensendo il vol. cit. del White —

Complementi di prospettiva (di un nuovo libro, di Apollodoro d'Atene; di Filippo, di Paolo e d'altre cose), 'Critica d'arte' 24 nov.-dic. 1957 p. 468-488, e 25-26 genn.-apr. 1958 p. 102-139 — propone — n. 24 p. 485 tav. 33 — una veduta frontale.

² Cfr. J. White, *The Birth etc.* p. 119; dove l'a. per spiegarsi questo problema si spinge a dubitare delle parole del Vasari. Ma per noi, come s'è accennato, non è dubbio che il Vasari conoscesse queste opere. C'è piuttosto da dubitare che le avesse viste ai suoi tempi l'Alberti, il quale parla del Brunelleschi con somma lode nel proemio del *Della pittura*, ma trattando la materia non specifica affatto le sue grandi benemeritenze e non accenna neppur di sfuggita alle sue tavole prospettiche. E bisognerebbe poter capire quanto il Brunelleschi, gelosissimo delle sue cose, avesse fatto concessione di vederle, ed a chi.

³ Ibid., nonché D. Gioseffi, art. cit. 'Critica d'arte' 24 p. 286 ss.

⁴ Sanpaolesi, art. cit. p. 7.

⁵ La supposizione di questo sistema di 'abbattimento' delle parti intermedie è del Gioseffi a proposito della seconda tavola, che egli accorda sia stata costruita prospetticamente — cfr. 'Critica d'arte' 24 p. 488 —. Egli però, nella presunzione di dimostrare che la veduta d'angolo, mentre era un problema tecnicamente risolto, in pratica non venisse adottato 'non perché contraddicesse in tutto o in parte alla concezione spaziale quattrocentesca, ma per qualche altra ragione' — *Perspectiva artificialis*, p. 120 —, deduce con lunga argomentazione, travisando la chiarissima descrizione del Biografo, che il punto di vista per la seconda tavola prospettica sarebbe stato situato in Calimala Francesca, cioè l'attuale Calimaruzza.

⁶ Già il Longhi — *Giotto spazioso*, 'Paragone' 31, luglio 1952, p. 23 — segnalò come il problema di 'scortare i palchi con gli sfondati delle travi', prima di Paolo Uccello fosse stato risolto stupendamente dall'uomo delle vele', nell'Adorazione dei Magi nella navata destra della Basilica inferiore di S. Francesco in Assisi.

⁷ Va richiamato a questo proposito quanto scrive lo Schlosser — *La letteratura artistica*, Firenze 1935, p. 75-76 — 'ciò che noi chiamiamo rappresentazione naturalistica doveva essere per il vero medio evo un'assurdità... e lo spettatore non era certo disposto più «realisticamente» di colui che faceva la figurazione. Anche il naturalismo così progredito del primo Rinascimento si è fermato sulla soglia del «rilievo»'.

⁸ Ovvero, lo spettatore al centro del quadro, cinque secoli prima e più intensamente di Boccioni.

⁹ L'idea stessa della rotazione dei piani di proiezione su un asse centrico, messa chiaramente in luce dal Sanpaolesi per la lanterna della cupola — cfr. La lanterna di S. Maria del Fiore, p. 20 — può nascere facilmente da due specchi piegati ad angolo che, via via che si chiudono, scompongono lo spazio in stelle quadrangolari ed esagonali.

¹⁰ Il periodo del Vasari è piuttosto ambiguo 'per aver egli presa la veduta non in faccia...' non può essere infatti causale di 'dimostrano in un tempo medesimo il di dentro e il di fuori'. E sembrerebbe dovesse esserlo di 'bellissimi'.

¹¹ A. Schmarsow, *Masaccio's Heilung des mondsüchtigen Knaben in Philadelphia*, USA, 'Belvedere' XII 1928, p. 103 ss. Vedi inoltre: J. Mesnil, *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, La Haye 1927, p. 45, 46; H. Lindberg *To the Problem of Masolino and Masaccio I*, p. 190-193; e B. Berenson *Catalogue of a Collection of Painting I*, Filadelfia 1913, p. 14.

¹² Una simile figura corrente torna nel tondo di Donatello della Sagrestia vecchia di S. Lorenzo con la *Resurrezione di Drusiana*.

¹³ La data del *Tributo* fissandosi come *terminus post quem* per la datazione di questo dipinto, ne verrebbe d'altronde a escludersi, per l'acribità del tentativo prospettico, la spettanza a Masaccio.

¹⁴ R. Oertel, *Die Frühwerke des Masaccio, ecc.*, p. 286 ss. Lo Schmarsow, notando che nel Risanamento dello stropio le scene rappresentate sono due, chiariva come un dipinto svolto su due fughe divergenti corrisponda in sostanza a due dipinti. In realtà gli episodi sono tre (Lindberg, *op. cit.* e M. Salmi, *Masaccio*, Milano 1948, p. 227) e tre infatti sono i punti di fuga in relazione ai quali è costruito il dipinto. E si noti anche come l'episodio più remoto sia quello allineato sul punto di fuga centrale.

¹⁵ Cfr. Sanpaolesi, *Ipotesi sulle conoscenze ecc.*, p. 20, 21.

¹⁶ Il dipinto registra molte indecisioni che nello sviluppo in pianta, una volta accertatisi trattarsi di costruzione non empirica, si rende necessario rettificare. Ad esempio, la base del pilastro di facciata è dal gruppo degli Apostoli respinta dietro alla retta che congiunge quelle degli altri due pilastri, sulla quale essa deve invece logicamente allinearsi.

¹⁷ Il Gioseffi, pur ammettendo che 'le presentazioni accidentali sono da Piero pittore di regola scansate', afferma trovarsi nel suo trattato 'per lo meno altrettanto, se non più'. *Perspectiva artificialis*, p. 121. Ma è logico che teoricamente la presentazione accidentale non possa evitarsi, mentre è significativo che Piero l'abbia in pittura assolutamente evitata.

¹⁸ Cfr. *I dipinti di Leonardo agli Uffizi*, in 'Leonardo saggi e ricerche', Roma, Libreria dello Stato 1954, p. 33 ss.

¹⁹ La interpretazione che demmo dell'affresco — 'Paragone' 89, p. 14, 15 — è stata intenzionalmente smentita da D. Gioseffi, per cui quell'impianto prospettico 'è una esattissima, regolarissima, limpida costruzione con punti di distanza: la prima costruzione con punti di distanza che ci sia nota' — *Complementi di prospettiva ecc.* 'Critica d'arte' 25-26, p. 105 ss. —; ma sostanzialmente da lui stesso confermata col riconoscimento che tale costruzione non ha servito affatto al pittore per la sua composizione. L'a., invece di proporre una spiegazione diversa, tenta di attribuire a Paolo Uccello una inconseguenza, ch'è invece soltanto sua, azzardandosi a ricostruire il processo mentale dell'artista; per cui, mentre la sua prima idea 'presupponeva una soluzione analoga a quella della predella di Quarata', accortosi che 'la distanza — data la scarsa apertura del quadro — si è poi rivelata insufficiente... ha pensato bene di raddoppiarla [la distanza] portando il punto di vista in uno dei punti di distanza (quello destro)'. Da ciò risulta che il Gioseffi non conosce la collocazione dell'affresco: sopra la porta, al fondo della volta-cella che prosegue il lato di uno dei loggiati del chiostro. Così, per accontentare il Gioseffi, l'affresco lo si sarebbe dovuto guardare schiacciando l'occhio contro la parete a destra. Ed è vero, e si ha dalla *perspectiva*, che comprimendosi l'occhio le immagini risultano sdoppiate. Ma qui non ce n'era bisogno perché a sdoppiarle aveva pensato il pittore. Il *Presepe* già in S. Martino alla Scala è infatti otticamente non uno, ma due dipinti, nonostante il collegamento frontale del tetto della capanna non è insomma una via diritta che s'apre in fondo allo stretto loggiato, ma un bivio. (Non avrò inoltre bisogno di avvertire il sereno lettore che pubblicando nel mio art. cit. — 'Paragone' 89, tav. 7 a — la figura che illustra il teor. 44 del l. III della *Perspectiva* di Vitellione, non intendevo, come sostiene il Gioseffi, suggerire lo schema su cui fu

svolto il dipinto, ma indicare come gli studiosi di ottica spiegavano il fenomeno della visione bioculare).

²⁰ La proposta di questo sviluppo in pianta della sinopia del *Presepe* di S. Martino è del Gioseffi, art. cit. 'Critica d'arte' 25, 26, tav. 80.

²¹ Nel proemio alla vita di Paolo Uccello il Vasari dice che anche il pittore usò il sistema della intersecazione: 'ridusse a perfezione il modo di tirare le prospettive dalle piante de' casamenti e da' profili degli edifici, condotti insino alle cime delle cornici e de' tetti, per via dell'intersecare le linee, facendo che elle scortassino e diminuissino al centro, per avere prima fermato o alto o basso dove voleva la veduta dell'occhio'. Ma è probabile che egli — secondo quanto s'è accennato a p. 2 — non faccia qui che elencare tutti i problemi di carattere specificamente prospettico, nell'intento di riconoscerne al pittore la perfetta soluzione. O almeno, a noi non sono rimasti nell'opera di Paolo esempi di consimili edifici dove tutto sia prospetticamente ridotto a perfezione; né quelli della *Natività della Vergine* e della *Presentazione al tempio* della Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato ci sembrano in questo senso miracoli. Troviamo solo 'intersezazioni' moltissime, e l'orizzonte, questo sì, ora alto ora basso: ma tuttavia sempre in prosecuzione dell'asse visuale del riguardante: segno che egli intendeva lo spazio dipinto non obbediente alle leggi della riflessione nello specchio piano, sibbene spazio vero, da definire illusivamente. Questo assunto, sostenuto nel mio art. cit. da molti argomenti, spiace al Gioseffi, che nell'intento di dimostrare che tutti i pittori di tutti i tempi si sono valse di un'unica prospettiva, aggira l'ostacolo costituito per la sua tesi dall'opera di Paolo Uccello segnando in essa forzosamente punti centrici, ragionando in base a costruzioni esistenti... fuori del quadro, e rilevando unicità d'impianto prospettico là dove tutti hanno sempre riscontrato pluralità di vedute.

Del resto alcune conseguenze che il Gioseffi va spericolatamente deducendo dai risultati della mia ricerca modestamente mantenuti in un ordine storico, suonano come conferme di alcuni punti che mi sembrano ormai acquisiti per la ricostruzione della concezione prospettica di Uccello. Ad esempio, il parlare di pittura 'stereoscopica in «3D»' — che non è che uno sviluppo immaginifico dalla mia proposta storica di una soluzione data dal pittore al problema della visione bioculare — non è un modo, del tutto improprio, di riconoscere che per Paolo Uccello il 'velo' non esisteva?

²² Cfr. a questo proposito, M. Salmi, *I primi eventi ed i primi maestri del Rinascimento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1955-56, p. 110. A p. 100, 101, è anche un'indicazione riguardante le possibilità di un rapporto, su cui ci soffermammo alla n. 14 della precedente puntata, tra la *Presentazione al tempio* di Gentile da Fabriano al Louvre e la tavola brunelleschiana col tempio di San Giovanni.

²³ Oltre a questa proposta assai suggestiva, non ci sentiamo di accordare allo Janson l'accostamento di questa opera sublime ai curiosi scenarietti che il De Chirico metafisico derivò dalla classica nozione della prospettiva.

²⁴ I due timpani del porticato a sinistra richiamano quelli finti, trecenteschi, delle cappelle nel transetto sinistro di S. Trinità.

²⁵ Il Moreni — *Delle tre sontuose Cappelle Medicee ecc.*, Firenze 1813 p. 258 — aveva scritto: 'Mostrò egli [il Verrocchio] nel tempo istesso l'ingegno suo nell'architettura per averlo collocato [il Deposito, o monumento funebre di Giuliano e Piero de' Medici] nell'apertura di una finestra larga braccia cinque, e alta dieci in circa...'. Ma nella *Continuazione delle memorie istoriche dell'Ambrosiana... Basilica di S. Lorenzo* — Firenze

1816, I, p. 131 — scrive invece: 'per far quel deposito uopo fu atterrare il muro, che la divide [: la cappella già di S. Cosma e Damiano, poi della Madonna di S. Zanobi] dalla Sagrestia'. In realtà non era uopo affatto atterrare il muro per edificare un sepolcro.

²⁶ Cfr. F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno*, Firenze 1845, I, p. 536; e C. v. Fabriczy, *Andrea del Verrocchio a' servizi de' Medici*, 'Archivio Storico dell'Arte' II, a. I, fasc. 3, Roma 1895.

²⁷ Cfr. il disegno dell'antica Basilica nel cod. del Rustici, del 1448, ripubblicato dal Procacci in A. Saporì, *Compagnie e mercanti di Firenze antica*, Firenze 1955, p. XXI, dove si scorge la Sagrestia Vecchia eretta nel fondo. Riguardo all'aspetto originario del tempio rinvio al Paatz, *Die Kirchen von Florenz V*, p. 472 ss., anche per la bibliografia relativa.

²⁸ *Dizionario delle belle arti*, in 'Opere complete' di F. Milizia III, Bologna 1827, p. 387.

²⁹ Cfr. *Brunellesco e Donatello nella Sagrestia vecchia...*, p. 29.

³⁰ Per la storia dei dissapori tra il Brunelleschi e Donatello cfr. A. Chiappelli, *Un epigramma sconosciuto di F. di Ser Brunellesco contro Donatello* (1924), in 'Arte del Rinascimento', Roma 1925, p. 191 ss.

³¹ È logico che il Gioseffi, non avendo compreso la prima, nemmeno comprenda, da quanto ne scrive il Biografo, la seconda tavola del Brunelleschi. Egli scrive infatti — *Perspectiva artificialis*, p. 77 — che per situare e reggere il dipinto alla distanza giusta era facile trovargli un punto d'appoggio: il che è come dire che il Biografo fosse tanto 'corto' da non averci pensato.

³² Che le ombre fossero segnate nelle due tavole del Brunelleschi lo si può indurre dal fatto che la considerazione delle ombre, presente in Bacone, nell'osservare per esempio come i raggi provenienti dalle cose si propaghino in linea retta: '*hoc manifestum est ex rectitudine finium umbrarum corporum*' — *Mult. spec.* II i —, è sviluppata da Vitellione in parte del II libro della sua *Perspectiva*, a cui attingerà Leonardo. Ma già, come ha notato il Sanpaolesi — in *Ipotesi sulle conoscenze ecc.* — le ombre nei capitelli della *Trinità* di Masaccio sono segnate geometricamente. E molto prima che per i pittori del Quattrocento il fenomeno era stato fondamentale per Dante, come ha lucidamente detto il Longhi — *Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante*, 'Paragone' 9, sett. 1950, p. 3-7.

³³ A. Averlino Filarete S., *Tractat über die Baukunst*, a c. di W. v. Oettingen, *Quellenschriften*, III, Wien 1896, p. 607, 609, 619, 655, 626.

³⁴ Leonardo, *Trattato della pittura*, Milano 1804, CCLXXV, p. 165, 166, e CCLXXVIII, p. 168.

³⁵ Cfr. M. Cagianò de Azevedo, *Le antichità di Villa Medici*, Roma 1951, p. 56 ss., il frammento di rilievo col sacrificio di un toro, tav. VIII 10; e D. Mustilli, *Il museo Mussolini*, Roma XVI (1937), p. 107, 108, il frammento di rilievo con la rappresentazione di un tempio, tavv. LXIII, 250 e LXIV, 252.

³⁶ Tra le ultime proposte, cfr. quella di R. Bianchi Bandinelli: *Osservazioni a un passo del Sofista platonico*, in 'Studi in onore di U. E. Paoli', Firenze 1956, p. 81-95.

³⁷ Cfr. J. Schlosser, *La letteratura artistica*, ed. cit., p. 135, 136.

Alla tav. 8 a, b, c, proponiamo, in relazione con la prima puntata di questo saggio, un accostamento tra i motivi dei tondi nella cornice della placchetta d'argento con *Cristo che libera un'indemoniata*, del Museo del Louvre, e i trasparenti della cupola della Sagrestia Vecchia. Questi ultimi sono costituiti da lastre di bronzo di circa mezzo centimetro di spessore. L'uso di queste lastre come sistema d'illuminazione di un in-

terno deriva dal principio della *perspectiva* enunciato in Bacone, per cui guardando il fuoco a traverso una superficie traforata '*appareret... propter distantiam ignis continuus propter propinquitatem foraminum quam non discerneret visus propter remotionem*' — *Persp.* II iii 1 —. È un principio derivato da Alhazen: e si pensi alle grate delle abitazioni arabe.

Devo, a conclusione, esprimere la mia gratitudine al prof. Piero Sanpaolesi, che mi fu largo di dilucidazioni non soltanto tecniche, e al prof. Angiolo Procissi, per avermi facilitato la comprensione di alcuni passi dei trattati.

ROBERTO LONGHI

QUALITÀ E INDUSTRIA IN TADDEO GADDI - I

LA ricerca che dai primi di questo secolo si è applicata allo studio del Trecento toscano non ha mai favorito Taddeo Gaddi. E se il nome ancora ne galleggia persino sui libri di consultazione, ciò si deve, più che ad altro, alla commozione storica destata dal ricordo del suo lungo alunnato presso Giotto (che il Cennini, allievo di Agnolo figlio di Taddeo, avrà forse potuto prolungare, non inventare) e, soprattutto, alla solennità delle citazioni più antiche.

Di quelle citazioni, prima di accantonare definitivamente il maestro (si vedano le poche righe dedicategli nell'Enciclopedia Treccani), era forse il caso di penetrare il senso, per riposto o alterato che fosse: dal Sacchetti, al Villani, al Cennini, al Ghiberti, ai prevasariani e, infine, al gran Vasari.

Non è il caso di farlo ora in esteso. Ma, per qualche spunto, si rammenti che nella famosa novella del Sacchetti, l'autorità, conferita a Taddeo di dirimere, circa il 1360, la controversia su chi fosse stato il miglior pittore da Giotto in poi, non suona soltanto deferenza per l'artista più anziano, ma fiducia nel suo giudizio che segue infatti, severissimo, sulla irreparabile decadenza della pittura fiorentina a quei giorni; e, si veda, senza alcun riguardo per la presenza, nella brigata, dell'Orcagna stesso.

Se poi, circa cinquant'anni dopo, la caratterizzazione di Taddeo nei 'Commentari' del Ghiberti è soltanto mediamente utile per l'insistenza sulla grande 'dottrina' di Taddeo, che sembra cioè indicare un apprezzamento più

delle qualità di struttura e di sintassi sperimentale, che di delicatezza o di dilettevolezza cromatica; sembra invece assai più importante indicare il legamento segreto che, a distanza di circa un secolo e mezzo, congiunge la citazione di Filippo Villani a quella del Vasari. 'Taddeus insuper — diceva il Villani sulla fine del Trecento — hedificia tanta arte depinxit, ut alter Dynocrates vel Victruvius qui architecturae artem scripserit, videretur'. Non è tanto sforzo intendere che il protoumanista Villani, il quale per quel suo passo famoso sui pittori trecentisti di Firenze non trovava di meglio che servirsi, per assimilazione, di antiche definizioni pliniane (e qui non è il caso di soffermarsi sulle storture prodottesi dal non averlo inteso entro una storia moderna della critica d'arte), venuto al punto di insistere sulla intelligenza di Taddeo nell'edilizia dipinta non sapesse che raggiungerlo ad architetti titolari dell'antichità classica. Di qui dunque par certo venisse al Vasari il pensiero di promuovere Taddeo ad architetto vero e proprio; mentre quanto alla pittura, per esclusione, non gli restò che deviare il suo elogio sul colorito in cui, a sua detta, Taddeo sarebbe riuscito a migliorar l'aspetto dell'arte meno perlustrato da Giotto.

Ma una volta ristabilito, dopo la disinvoltata storpiatura vasariana, il senso più interno della citazione del Villani, è proprio su di esso che potrà approfondirsi l'interpretazione di Taddeo.

Un primo anticipo volli darne, per inciso, nel mio breve scritto su 'Giotto spazioso' ('Paragone' 31, 1952) rammentando almeno quella lunetta con il 'Compianto di Cristo' a Santa Croce che, subito dopo la guerra, il valente amico Dott. Procacci mi mostrava come opera di Maso (e che alla lunetta della 'Incoronazione' di Maso aveva effettivamente, in origine, fatto riscontro); ma che subito ravvisavo per cosa di Taddeo, ricordata del resto dal Vasari come 'lodatissima'. La complessità dell'inquadro architettonico che l'artista aveva dato alla lunetta, purtroppo mutila, mi consentiva di definir l'opera come 'il più calibrato effetto di sott'in su che ci resti di quella prima generazione'. E, di séguito, amavo citare (anche se ne protraevo di troppo la data) quella 'Storia di Giobbe' nel Camposanto Pisano con 'la mirabile veduta lacustre, dov'è la distanza più intensa, più meditata, più veramente «lontana» che il Trecento ci abbia trasmesso'.

Non è ora il caso di insistere sul significato che questa apertura di problema intendeva rivestire in confronto agli

sviamenti della critica che, da qualche decennio, s'era ostinata a cercare in Siena, per poi reintrodurli, 'obtorto collo', a Firenze, quegli approfondimenti spaziali ch'erano stati invece anticipato privilegio dei grandi giotteschi fiorentini. Un certo snobismo, o preziosismo annidato nella ricerca di quegli anni stava conducendo a questo. Nel decennio 1920-30 il van Marle faceva precedere il volume dei senesi (1923) a quello dei fiorentini (1924) dove alcune principali persone dell'arte e non Daddi soltanto, ma persino Maso e Giotto, si veggono ricoverati sotto l'impresa generale della 'Sienese Influence in Florence'.

Qualcosa di diverso parve abbozzarsi quando, dal 1928-29, riesumando cose di un fiorentino emigrato nell'Italia padana, Giusto de' Menabuoi, si suggerì di cercarne il senso riposto in un diverso schieramento dei valori più alti della prima generazione che muove dalla maturità del Giotto 'Peruzzi': Maso in primis e il possibile 'Stefano' (dove il séguito di Giotto e del suo amico Giovanni da Milano); intendendo che soltanto di lì era lecito leggere a ritroso e per il buon verso la trasformazione dello stesso Pietro Lorenzetti dal 1329 in qua, e probabilmente — soggiungo ora — anche le alternative dei buoni maestri certamente, ma pur di seconda e terza sfera, come Taddeo e Bernardo.

Proprio su questa traccia occorrerà che un giovane di libero ingegno ristudì il percorso intero di Taddeo. Se non rifiuterà, agli inizi di esso, né la poderosa Madonna di Santa Verdiana a Castelfiorentino — che è la più antica, intelligente (e del resto unica) interpretazione giunta a noi del grande modello di Ognissanti; né le idee (non dico proprio l'esecuzione stessa) degli affreschi di Poppi; né il piano mirabile di illusionismo architettonico nel prospetto della cappella Baroncelli, e lì presso i resti del 'Cristo fra i dottori' e la lunetta del sepolcro scolpito da Giovanni di Balduccio nel 1328, l'avrò caro perché sempre meglio vedremo Taddeo giovane già in atto di ricercare strenuamente un certo spazio sulle brevi indicazioni di Giotto maturo.

La problematica si fece anche più complessa negli affreschi della 'Vita di Maria' all'interno della stessa cappella, svoltisi a lungo attraverso il decennio di alta 'crisi' che va dal '30 al '40. In che modo Taddeo (e non già come si è detto per rimbalzo senese) svolga ora i suoi teoremi di quinte spaziali in tralice, spesso e volentieri truciolate dalla pialla del chiaroscuro dovunque l'argomento non disconvenisse (così da quasi raggiungere effetti di bianco e nero, nella

‘Virtù’ della volta, nell’‘Annunzio ai pastori’) sarà cosa da recuperare criticamente tenendo in vista le precedenze della scultura contemporanea da Andrea Pisano, a Giovanni di Balduccio che era stato accanto al nostro nel ’28. E non che Taddeo vi si svincoli affatto dall’imperio tutto giottesco della distinzione simbolica e incomunicante fra i vocaboli delle cose — roccia, albero, edificio, persone —; ma non è dubbio che spesso si provi a collegarli in una sintassi narrativa più complessa, come quando le figure si affacciano, per più di verosimiglianza, dalle logge e dai balconi della ‘Presentazione della Vergine al Tempio’. Un fatto nuovo che (dopo l’unica eccezione giottesca, ma tanto più antica, dei due cittadini che escono dalle porte di Arezzo assediata dai diavoli), neppure quell’esecutore dei pensieri di Giotto tardo che fu ‘l’uomo delle Vele’, o neppure Pietro Lorenzetti sull’altro lato del vano assiate ardirono ritentare. Che vi si provasse invece, suppergiù negli stessi anni e sempre in Santa Croce, Bernardo Daddi nei suoi affreschi segaligni della Cappella Pulci Berardi non è cosa da poterlisi certo ascrivere come invenzione, ben più adatta invece all’ingegno assai più speculativo e dottrinale di Taddeo. Il quale doveva infatti, in quest’ordine, dare più tardi i due capolavori del secolo nei due cartelloni murali delle ‘Sventure di Giobbe’ a Pisa.

Ma per attingere a tali culmini di regolata e spaziosa poesia, par difficile che Taddeo non dovesse, ancora nel decennio ’30-40, accostarsi ad altre esperienze presenti nell’opera di un suo maggiore compagno d’arte, Maso di Banco.

Ben vedo che anche dalla brillante ricomposizione che l’Offner condusse nel 1929 del principale altare di Maso (Berlino-Griggs), nessuno potrebbe desumere, neppure con una discreta approssimazione, quando mai si fossero verificati fatti di così gran momento nel concerto giottesco; eppure l’impegno tornerebbe rilevante anche per il corso di Taddeo. Al contrario, la tendenza ha prevalso di spingere l’attività di Maso il più tardi possibile, mentre invece non si dimenticava di ripetere a sazietà come, nel 1334, Taddeo avesse atteso a copiare pari pari un trittichetto dipinto un anno prima da Bernardo Daddi; il quale frattanto era giunto a occupare, per la critica, uno degli scanni più eccelsi del paradiso giottesco; e al comando, s’intende, degli arcangeli piovuti da Siena. Ma era, quella ‘copia’, un fatto pacifico, irrecusabile o non piuttosto, dopo tanti secoli, un errore di lettura, condotta sulle materiali apparenze soltanto?

Sulla precedenza del dipinto di Bernardo a quello di Taddeo e sulla colleganza dei due tracciati, sarebbe stolto eccepire. Ma il problema non è risolto con così poco. Già ove non sopravvivesse che il trittichetto del Daddi *[tavola 9]*, sarebbe da dir subito ch'esso contraddice fortemente alla prima opera firmata dall'artista nel 1328. Che cosa fosse avvenuto nel frattempo, varrebbe la spesa d'indagare. Ma per restare all'altare del '33, non c'è dubbio che il motivo più rilevante e pienamente mancato, e cioè l'abnorme, ingiustificata dilatazione del manto della Vergine, non è da spiegarsi che come impacciata interpretazione di una solenne stesura cromatica, la cui invenzione ci riporta per immagine a quella particolare poetica che fu di Maso soltanto. Lo stesso vale per le storie dei due sportelli, per esempio nella 'Natività', la cui partitura a blocchi sovrapposti cerca di ovviare alla verticalità del pannello, che il Daddi invece è piuttosto incline ad accentuare per ritmi diramanti in altezza, come per esempio in quest'altro pannello di pochi anni dopo *[tavola 10]*.

A chi ora si volga alla cosiddetta 'copia' del Gaddi *[tavola 11]*, datata nel Settembre del 1334, tornerà subito chiaro che a Taddeo, anch'egli, al pari di Maso, versato nei problemi di precisazioni e limiti spaziali, occorre uno sforzo molto minore per risalire al modulo masesco che ormai sembra necessario postulare come aulico precedente di entrambi i casi. La grande triangolazione cromatica della Vergine in trono ha ben diversa autorità al confronto della abnorme slabbratura del Daddi; la 'Natività', anch'essa, ha ben altro calibro; e così le rettifiche d'ogni passo nelle 'storiette di San Nicola'; pure restando certo che Taddeo adisce l'esperimento nel pieno dei lavori Baroncelli, o delle famose storie di Cristo e San Francesco nei polilobi per gli armadi (?) di Santa Croce. E bene lo dimostra il rovescio del trittico (specie nel 'Congedo di Cristo dalla Madre'), per cui è verosimile non esistesse modello e dove perciò Taddeo poteva mescolare 'de son cru'.

Non è conservato, o almeno non si conosce, il modello di Maso da cui Bernardo e Taddeo suggeriscono di aver desunto; ma qualcosa di simile ci può dire in proposito, un'opera certa di Maso, com'è il trittichetto Babbott a Brooklyn *[tavola 12]*; soprattutto nello sportello della 'Natività' che nelle sue stratificazioni orizzontali dà un modulo insuperabile della poetica cui si attennero nel '33 e nel '34, e il Daddi e il Gaddi.

Nell'indagare se anche altrove, entro il decennio '30-'40 Taddeo, riveli altre tangenze coi problemi e soluzioni maseschi, vorrei che non si dimenticasse come, nell'atteggiarsi del suo gusto per una schematica soluzione di piccoli quesiti spaziali di geometria solida, e collaborandovi i limiti di una frequente pratica artigiana, si scada talora da quella sostenezza morale senza di che è difficile che brillino, intatti, gli apici della poesia.

Qui, di solito, una falsa metodologia preferisce parlare di interventi o di ajuti, che non si vogliono escludere affatto, ma purché non vogliano impedirci di riconoscere i momenti in cui era l'artista stesso a non volersi aiutare. Per un esempio: nel trittichetto */tavola 13/* del 1336 appartenente al Museo di Napoli (dove sarebbe giusto che rientrasse anche per sottoporsi a un savio ripristino; e invece, chissà perché, trattenuto a Castel Sant'Angelo dal lontano 1911) le bellissime soluzioni strutturali nella 'Deposizione' e soprattutto nel 'Battesimo di Cristo' (dove è un'idea tutta nuova in confronto al polilobo della serie di Santa Croce) cedono, nel pannello centrale, a una partitura schiettamente masesca, sia nella quadratura del gruppo divino che nelle figure di San Pietro e di San Paolo; senonché poi, forse per la estrema pochezza della destinazione, l'esecuzione si fa corsiva al punto che il pittore dimentica addirittura di perfezionar l'opera (cosa più strana in quanto la parte del battiloro precedeva di regola quella del pittore); e lascia a mezzo la bulinatura a dischetti nell'orlo della cuspide e vuoti affatto i nimbi dei due Santi a mano manca. Qualità e industria vi si affrontano, insomma.

Eppure è nello stesso decennio che Taddeo medita da grand'uomo, e sempre con chiari riflessi della posatezza di Maso, il 'Compianto' */tavola 14/* già ricordato della lunetta di Santa Croce, fatta, come si sa, a riscontro della 'Incoronazione' del maggiore compagno d'arte. Grave la perdita sofferta di più che mezza la composizione; pure a scrutinare quel che rimane tutto suggerisce un capolavoro di quasi sola poesia, perché la stessa astuzia spaziale del varco visto di sotto in su, della croce che si leva e poi, subito stagliata, si nasconde alla vista, dà all'opera un oppresso gravame quasi d'ipogeo, echeggiante di lamentazioni solenni. Se leggo bene nei pochi resti, a sinistra dei due vecchi acoliti, San Francesco stava inginocchiato a sinistra ai piedi del morto, forse accarezzati dalla Maddalena di cui non è più segno alcuno, ma che certo non sarà mancata se il Vasari parla

‘delle Marie’ che vi erano; mentre il San Giovanni e la Vergine ne trattengono ancora eretto il torso prima di adagiarlo al suolo. Taddeo che forse aveva già eseguito nella stessa chiesa, se anche con minore impegno, un altro ‘Compianto’ nell’arcosolio della Cappella Bardi di Vernio dipinta per il resto da Maso, qui invece meditò più altamente sul ferale argomento; ma pur cercando di esser se stesso, non cancellò punto i segni della sua amicizia mentale con Maso, così evidente nella testa del maturo acolito aggrozzato e severo, narici serrate, bocca chiusa per indignato dolore [*tavola 16 a*]. Anche a tenere in conto le possibili alternative di uno ‘sperimentalista’ com’era Taddeo ci pare difficile che un simile capolavoro non debba collocarsi dopo il grosso dei lavori Baroncelli; e ci troveremmo perciò nel quinquennio ’35-’40.

Ma, proprio dopo aver assimilato la lettura di una testa come quella del pio assistente (Nicodemo o Giuseppe d’Arimatea), dove lo schema metrico si stonda e sfuma fino al punto della intimità espressiva, un’altra lettura — e questa di un mirabile frammento ancora inedito — sembra trovare il suo posto adatto e viene a render più ampia ragione dei rapporti, così produttori a quel punto, fra Taddeo e Maso.

È qui infatti [*tavola 15*] un ‘San Giuliano’ a mezza figura (cm. 35 × 55) che non soltanto per esser dipinto su una tavola a cuspide gotica (purtroppo decurtata in alto di circa una decina di centimetri) o per la ricca marginatura ornamentale, che accenna a propagarsi ad altri brani ora distolti, ma anche per il volgersi della figura verso il centro ideale dell’ossequio adorante (quasi sicuramente una Madonna col Bambino), mostra di aver fatto parte in origine di un altare particolarmente sontuoso di Taddeo.

L’arretrarsi della figura verso sinistra, fuor dall’asse verticale della tavola, è sottilmente accompagnato dallo spostarsi e scivolare sullo scollo anche della sopravveste rosso-fiamma orlata di vajo; sicché è per meditato contrasto che il gesto di offrir la spada del delitto involontario alla protagonista dell’altare, inclina ad un senso di cerimoniale cortese, cavalleresco: la spada inguainata e avvolta dalla cinghia a fibula d’oro; la mano destra inguantata che si appiglia all’elsa; la sinistra che sorregge la guaina, spingendola oltre il limite stesso del dipinto, per meglio indicarne la comunicazione col centro sacrale del polittico.

Non è punto comune incontrare, nel primo cinquantennio del Trecento fiorentino, un aspetto di più subbiettiva interiorità umana che nel volto di questo malinconico cava-

liere pentito, in zazzaretta liscia, a frangetta sforbiciata sulla fronte, a lunga ciocca rovesciata per scoprire l'orecchio aderente, gli occhi contristati a coda lunga, le narici tenere e schiacciate come di redo; la barbetta nascente. Ma nulla sarebbe senza il 'largo' del colore masesco, la fiamma viva della veste che gli orli lunghi del soppanno di vajo sembrano indicare 'in pianta'. Né, senza i consensi con Maso, potrebbe intendersi la struttura profonda, ed eccezionale in Taddeo, della mano inguantata, improntata quasi affatto di tono, tra le dita in luce e il dorso in penombra; o il trapasso lento dal bianco al bruno, là dove la mano sinistra sollevando la spada apre un varco più profondo nel morbido rovescio di vajo.

Non so se Taddeo avesse già avuto agio di meditare sul 'San Giuliano' che Maso ci diede nel polittico di Santo Spirito [tavola 16 b] e; purtroppo, privo di data (sebbene in filologia stilistica esso sembri più avanzato del polittico di Berlino); ma l'approssimazione di Taddeo ai pensieri di Maso è chiara e intensa egualmente.

Un'altra conferma viene, del resto, anche dal rapporto tra la figura e i margini ornamentali qui particolarmente fulgidi e avventanti. Non è dubbio che Maso, distinguendo sottilmente fra le 'storie' narrabili in una certa profondità di spazio 'mondano' e la sacralità dei dipinti d'altare nei quali la situazione è immobilizzata e santificata in un paradiso fulgido dove, dantescamente, la distanza nulla importa ('presso o lontano lì né pon né leva'), avesse già mostrato come posar le figure, pure profonde, sopra il sipario d'oro ricamato, simbolico dello splendore 'senza miluogo', del sopra-mondo. E si veggano, all'uopo, i margini e i nimbi nei pannelli dell'altare di Berlino, tanto simili a questi del San Giuliano.

Ma Taddeo va anche più in là, e materializza più a fondo quel fasto decorante. Il capo del Santo, arretrando, porta con sé il suo gran nimbo come un piatto d'agemina fiorito di foglioline stacciate che brillano a contrasto sul fondo, fatto più scuro dalla granitura gremita, fittissima. Né basta, perché anche il margine della tavola si stende in un largo tralcio a ritroso di foglie ricorrenti, quasi a rendere, almeno per simbolo, l'effetto di una pergola leggera da cui il santo si affacci. Qui insomma l'ornato, quasi di vetrata dipinta, sta per diventare anch'esso figura, o almeno l'richeggiamento, re-sponsorio di essa.

E perché a quei tempi l'invenzione dei margini ornativi ebbe un senso preciso, soprattutto finché la bulinatura a mano libera poté ancora indicare la responsabilità (se non proprio

l'esecuzione) dell'autore stesso del dipinto (ed è una storia che scade d'importanza dopo il quarantesimo anno del secolo, per l'invasione meccanica dei punzoni a stampo che accompagna, manco a dirlo, lo scadere della pittura stessa), è interessante rilevare come l'unico caso, almeno a mia scienza, dove questo singolare motivo si trovi ripetuto è nel margine dell'«Annunciazione» [tavola 17] del Museo Bandini a Fiesole: un dipinto che, anche se talvolta declassato a 'bottega', non è per questo meno autografo di Taddeo; ove si tenga in conto la diminuzione di qualità recata dalle ripassature dei contorni, soprattutto nel profilo dell'angelo.

Nell'ambito indicato, il ricorso non manca di suggerire almeno una seria contiguità temporale fra i due casi; non dico però un collegamento effettivo perché, nella tavola di Fiesole, la centina in tondo invece che a cuspidi, il margine decorativo meno rilevante e la misura stessa dell'opera ($1,23 \times 0,83$), inadatta sia come centro che come apice di un polittico, lo escludono al pari delle considerazioni stilistiche. Il «San Giuliano» infatti ci è parso convenire nel pieno delle alternative «masesche» che Taddeo esperisce tra il '34 e il '40, mentre l'Annunciata di Fiesole è invece già d'accordo con quella ricomposizione culturale che, dagli affreschi di San Miniato (1341), conduce al polittico del Metropolitan Museum, che va del pari con gli affreschi pisani la cui collocazione sul 1342 (anno di una presenza di Taddeo a Pisa) torna assai probabile.

Ma allora, entro quale altare figurò in origine questo «San Giuliano»? Non fosse che per l'esaltato fulgore ornamentale, par certo che l'opera dovette apparire la più sontuosa che Taddeo mai pubblicasse; e tale, pertanto, da indurre i biografi in obbligo di citazione. Scrive dunque il Ghiberti, verso la metà del Quattrocento, che Taddeo «fece nei frati di Santa Maria de' Servi in Firenze una tavola molto nobile e di grande maestro, con molte storie e figure; eccellentissimo lavoro, et è una grandissima tavola. Credo che a nostri di si truovino poche tavole migliori di questa».

Ben vero che da tale indicazione di misura grande, il pensiero vorrebbe correre ad un «retablo» almeno a due ordini e, nel principale, di figure intere alte quasi al vero: una partitura, mettiamo, simile a quella del Daddi nel polittico di San Pancrazio oggi agli Uffizi. La difficoltà potrebbe girarsi allogando, per ipotesi, il «San Giuliano» nell'ordine soprano, ma ostanto le misure, oltre al fatto che a Firenze il piano superiore dei polittici era piuttosto dedicato ai santi

più antichi e di stallo più alto in Paradiso, come profeti, apostoli, dottori; mentre il cavalleresco San Giuliano era abbastanza venerato a Firenze e anche ai Servi per poter pretendere luogo di comprimario ai fianchi della Vergine. Potrà darsi insomma che il Ghiberti, con quel 'grandissima', alludesse piuttosto alla larghezza che non all'altezza e che l'ordine principale dell'opera fosse di mezze figure, come in tanti altri altari di quel decennio (Daddi a Prato, Maso, ecc.).

Né è da mettere in dubbio (come pur si è tentato) che l'altare sia il medesimo citato più tardi dal Vasari fra i molti lavori di Taddeo per i Servi, con le parole: '... e a tempera, in tavola medesimamente la Nostra Donna con molti Santi, lavorati vivamente. Parimente, nella predella di detta tavola fece, con figure piccole, alcune altre storie di Nostra Donna, delle quali non accade far particolare menzione; poichè, l'anno 1467, fu rovinato ogni cosa, quando Lodovico marchese di Mantova fece in quel luogo la tribuna che v'è oggi, col disegno di Leon Battista Alberti, e il coro de' Frati, facendo portar la tavola nel capitolo di quel Convento'.

Degno di nota è pure che il Vasari citando di seguito affreschi di Taddeo nel refettorio dei Servi e poi subito spendendolo ai lavori di Pisa dove l'artista era nel '42, dia una consecuzione che riporterebbe l'altare a prima del '40, e cioè in accordo con il tempo che ci è sembrato il più verosimile per il 'San Giuliano'.

Tale, in ogni caso, fu la vicenda della grande opera dei Servi fino al 1467; e il Milanese, commentandola, si limitava a soggiungere: 'quello che poi ne sia avvenuto non si sa'.

Forse che si ricomincia a saperlo dalla riesumazione del 'San Giuliano'? Mi auguro che così sia, ma non ne dirò altro fino a che non si rinvergano, del medesimo altare, altri pannelli che, oltre a esser collegabili col San Giuliano per la rilevanza e la particolarità dei margini ornamentali, possano anche vantare specifici legami culturali con la chiesa dei Servi. Ove, per esempio, risbucassero nella serie i santi patroni di Firenze o, più strettamente ancora, un San Filippo Benizzi o, con qualche anticipo, una Santa Giuliana Falconieri (eccellente accompagnatura, almeno ad orecchio, per un San Giuliano), si andrebbe più sicuri. Ma non vorrei aggrarmi troppo in un campo così galestroso e mi limito a sperare che il presagio possa aver séguito; sembrandomi fin d'ora poco credibile che, di un altare così fulgido di Taddeo, abbia resistito al tempo, e per miglior sorte senza quasi una fitta, questo solo pannello.

MARCEL ROTH LISBERGER

LES FRESQUES DE CLAUDE LORRAIN

DANS cet essai je me propose d'étudier les documents relatifs aux fresques de Claude, de présenter un cycle inédit de ses fresques, d'évoquer le rôle joué par le marquis Crescenzi et de mettre ces fresques en rapport avec le cercle du Tassi et les premiers tableaux de Claude.

Sandrart, premier biographe de l'artiste, nous dit de lui dans sa phraséologie si lourde en traduction: '... Non coloribus autem oleariis saltem, sed & in albario recente opera elaboravit clarissima plurima; & inter alia apud Mutium Nobilem quendam quatuor parietes oeci cujusdam majoris admodum altos sic exornavit; ut primâ in parte exhiberet palatii cujusdam fragmentum, ad sylvam quandam majorem terminatum, ubi arbores expressit diversas naturali omnes quantitate quasi veras, stipitem, frondes, coloremq; tam argute juxta cujusvis speciem singulis tribuendo, tamq; distincte cunctas repraesentando, ut vento movente perstrepere videantur. Fruticeta autem circumcirca & herbarum e terra pronascentium genera tam lepide majorum istarum arborum fundum diminuunt, ut hujus beneficio pars picturae istius in secundo pariete altera, cum priore connectatur, eodem hucusq; continuato, retentis utrinq; eadem altitudine, magnitudine, & elongatione ab Horizonte. Pars altera autem campum refert majorem apertumq; montibus, cataractis, arboretis, fruticetis, graminibus & herbis, viatoribus, & animalibus refertum: & haec omnia in tertium iterum sese exporrigunt parietem; in quo montes quidam juxta portum aliquem manuum, una cum instrumentis nauticis variis, multisq; in aequoris plano ventorum rabie anxie divexatis navibus. Versus quartum autem parietem petrae depictae sunt excavatae, antra, ruinae aedium, murorum rudera, statuarumque & similium fragmenta, cum feris quibusdam bestiis: quae omnia tanto elimata sunt artificio, ut peritus quilibet hinc dijudicare queat, Claudium nostrum in pingendis subdialibus summam attigisse laudem: fatendum enim omnino mihi, nimia calamum deficere imbecillitate in enarrandis illius encomiis;...'

Sandrart quitta Rome après un séjour de six ans en 1635,

ne revoyant jamais Claude et ignorant à peu près toute sa production successive. Sa vie de Claude le témoigne: elle ne s'applique qu'à Claude avant sa 35^e année¹. La description des fresques chez Muti ne laisse aucun doute sur ce que Sandrart les vit sur place, peu avant 1635 -y prenant peut-être ses notes. Il s'agissait vraisemblablement du travail le plus récent de Claude qui frappa profondément l'imagination de Sandrart. A propos de la formation de Claude, Sandrart ne parle que du Tassi, 'au service duquel Claude s'appliqua lui-même à la perspective, encouragé par son maître qui l'instruisit également dans ce sens'.

Baldinucci d'autre part ne connut Claude que peu avant sa mort, encore qu'il puisa l'essentiel de sa *Vita* des informations obtenues des neveux du maître après son décès en 1682. Il nous donne en complément de Sandrart quelques précisions à propos du Tassi, et l'anecdote selon laquelle Claude sauva la vie d'un collègue tombant de l'échafaud lorsqu'il décora en 1625/7 l'église des Carmélites à Nancy, sous Deruet (détruite). En vue des dangers de tel travail, 'da lì in poi ebbe gran renitenza in accettare occasioni di opere per cui gli fosse convenuto lo stare sopra palchi, benché talvolta poi fallisse in lui questa regola, atteso che tornato in Roma, gli convenne operare nel Palazzo del Cardinal Crescenzo in piazza alla Rotonda, in quello de' Muti in Piazza de' Santi Apostoli, abitato oggi dall'Eminentissimo Ludovisio; ed in un casone alla Trinità de' Monti per li Muzj.' Point d'observations personnelles; il se peut que Baldinucci n'ait jamais vu ces travaux.

La seule autre notice documentaire sur l'activité à fresque de Claude concerne son travail pour le cardinal Montalto à Bagnaia (Villa Lante) sous les ordres du chevalier d'Arpin de 1613 à 1616²; sa jeunesse et l'état lamentable actuel des fresques interdisent d'y retrouver Claude.

Voici tout ce que nous savons sur Claude peintre de fresques: Sandrart parle de 'beaucoup' de fresques avant 1635 et décrit celles 'chez le chevalier Muti', Baldinucci mentionne trois travaux après 1627, dont deux pour les Muti. Trois questions se posent: Baldinucci énumère-t-il en ordre chronologique? Les deux cycles non spécifiés par Sandrart datent-ils d'après 1635? Y eut-il d'autres cycles?

Il semble bien que ces trois travaux soient les plus importants de la sorte, sinon les seuls, le sens de l'anecdote de Nancy étant que Claude éprouva de l'aversion pour le travail à fresque qu'il ne reprit que par nécessité extérieure pour

l'abandonner aussitôt que sa réputation grandissante de paysagiste de chevalet le lui permit. Or dès 1635 Claude créa plusieurs douzaines de toiles par année, tandis que nous ne connaissons qu'un nombre minime de tableaux antérieurs; quoiqu'en général de dimensions moyennes, ces toiles sont d'une exécution si détaillée que l'on n'imagine pas Claude trouver le temps pour des cycles de fresques, ce qui suggère une date antérieure à 1635 pour les trois cycles. Si nous concluons de Sandrart que le travail chez Muti fut le plus important et le plus récent, la possibilité que Baldinucci rende l'ordre exact en citant d'abord le palais Crescenzi gagne en évidence; s'il en est ainsi, le cycle Muti décrit par Sandrart serait au 'casone alla Trinità de' Monti'. Telles sont les hypothèses suggérées par les biographes.

Mais à quoi bon ne pas plutôt voir sur les lieux? Chose étonnante: aucun historien n'a jamais recherché ces fresques. De MM. Friedlaender jusqu'à Knab, on n'en parle pas; Weizsäcker et Constable ont étudié les débuts de Claude sans souffler mot des fresques³. M. Knab résuma en 1956 le commencement de Claude en citant avant tout Elsheimer (mort en 1610!) et Bril⁴, qu'aucun des deux biographes de Claude ne mentionne. Dans son étude sur le Tassi, Hess attribua en 1935 quelques fresques au palais Doria-Pamphilj — on ne saurait pour quelle raison — à 'Tassi et Claude?'⁵.

Seule Mme. Pattison s'est — en vain — proposé avant 1884 de trouver les fresques, mais elle se limita au palais Muti, au flanc nord de la place SS. Apostoli⁶. N'ayant pas visité le palais, elle cite les renseignements d'une personne de confiance à ce sujet, qui sont d'intérêt ici: 'Le marquis Muti-Papazurri m'affirme qu'il n'y a qu'une seule salle peinte à fresque dans les palais appartenant autrefois à sa famille, et cette salle se trouve dans celui de Piazza SS. Apostoli. Le possesseur actuel m'a dit avoir trouvé dans la salle, collée sur les murs ou écrit sur un papier, l'inscription 'Pittura di N. Pussino'. Mais, pour moi, elles n'offrent aucun des caractères de son style. La salle est longue et étroite, avec trois fenêtres de chaque côté, et entre chaque fenêtre une fresque d'une exécution pauvre et d'un coloris terne, mais composée avec beaucoup de grâce. Chacune représente un paysage, avec fabriques et rivières. Près du palais qui se voit dans la première, et qui rappelle les mots de Sandrart, il y a un arbre d'un dessin ferme et large, tout à fait digne de la main du Lorrain, mais il n'y a ni tempête,

ni rochers, ni cascades. Il s'y trouve, cependant, une seconde série de fresques dans les lunettes au-dessus des portes et des fenêtres, et là, nous voyons une marine avec un grand bateau échoué sur la côte, qui répond presque au sujet indiqué par Sandrart. Ces dernières compositions sont, cependant, toutes beaucoup plus riches de détails et bien plus belles de couleur que celles qui figurent sur les murs du bas. On voit aussi dans chacune d'elles une petite figure de Mercure (?) qui flotte sur les nuages, et ces figures sont très bien dessinées et d'une bonne couleur'.

Ces indications ne font que de compliquer les choses. S'agit-il bien de Claude? La description de Sandrart semble assez détaillée pour ne pas être fondée sur sa mémoire uniquement; il se peut pourtant que son texte soit sujet à des erreurs. J'ai visité ce palais, dont le piano nobile seul est décoré; ces appartements sont actuellement vides et en état de délabrement; il n'y a point de salle 'longue et étroite avec trois fenêtres de chaque côté'; hors quelques décors du 19e, d'un goût bourgeois, il n'y a qu'une seule grisaille décorative sur un plafond voûté, représentant ce qui nous reste des fresques peintes par Charles Mellin le Lorrain (1597-1649) en 1627/31. M. Bousquet, qui l'a publiée en 1955⁷, a repris la thèse assez convaincante de Mme. Pattison (p. 33) selon laquelle Claude reçut la commande de Muti par l'intervention de Mellin, dont il resta l'ami et fut le témoin testamentaire en 1649.

Quant au 'casone' Muti à la Trinité des Monts, je n'ai pas trouvé sa location. Pattison (p. 32) le cite erronément comme 'la petite maison... sur la place de la Trinité...', faisant preuve qu'elle non plus ne l'a identifié. La Trinité fut le nom de la place d'Espagne au 17e siècle, mais cette 'grande demeure' ne figure dans aucun guide du temps. Existe-t-elle encore?

Les Muti eux-mêmes restent obscurs; je ne connais que le chevalier Don Vincenzo, patron de Mellin, et le marquis Giovanni Battista, architecte dilettante, qui en 1643/4 rebâtit la façade actuelle du palais⁸.

Reste le fameux palais Crescenzi, immédiatement à droite du Panthéon. Les seules fresques en place sont, au piano nobile, une frise entourant une petite chambre (2 x 3 m.) et contenant dans des médaillons rectangulaires (sur les côtés longs) ou ovales supportés par des putti sept paysages de Claude [*tavole* 18-24/; quoiqu'ils ne soient ni décrits ni signés, le style ne permet aucun doute quant à leur

attribution. Les *tavv.* 18 à 24 se suivent dans le sens de la montre: sur les côtés longs, 18 fait face à 23 (deux paysages plats, ouverts), 19 fait face à 22 (deux vues agitées, rocheuses), sur les côtés étroits, 20 fait face à la fenêtre, 21 à 24. Ils mesurent 67×120 cm., respectivement 67×100 cm.; mises à part quelques craquelures et de minimes réparations (*tavv.* 18, 20, 24) la préservation en est bonne, le coloris frais, voire luisant, quoique retenu dans les verts, gris, bruns et violets⁹. Le plein soleil, dont Claude fera le vrai sujet sans précédent de ses toiles dès 1634 (la marine Lib. Ver. 5 en forme le début) manque encore. Aux quatre coins de la salle, les armes peintes des Crescenzi: trois lunes croissantes. Autour des paysages, qui eux seuls sont de la main de Claude, des encadrements peints avec volutes, cartilages et emblèmes des Crescenzi dont l'auteur reste inconnu.

Les parois sont vides; le plafond peint contient quatre figures allégoriques, dont le 'Premio', que Mme. Ilaria Toesca a publié comme école de Cristoforo Pomarancio dans 'Paragone', juillet 1957¹⁰; la 'Salle de l'Académie' adjacente contient en plus quelques grandes fresques à figures allégoriques du même, à présent détachées des parois; le Pomarancio qui en est l'auteur étant mort en 1626, ces oeuvres précèdent de quelques années la décoration de Claude.

Voici tout ce qui reste d'une décoration vraisemblablement bien plus somptueuse à l'époque du comte Giovanni Battista et de son frère le cardinal Pietro Paolo (revêtu de la pourpre en 1611, décédé en 1643).

Baglione seul donne quelques renseignements sur l'Académie des Crescenzi dans sa *Vita* de Giovanni Battista (né en 1577)¹¹, protecteur des arts, architecte et peintre de paysages gaspardesques¹², qui quitta Rome en 1617 pour une brillante carrière à la cour espagnole, où il devint en 1630 le surintendant des bâtiments. En 1620 il séjourna à Rome afin d'y engager des décorateurs pour l'Escorial. Il se peut que Claude fut accueilli tout jeune encore dans le palais Crescenzi et reçut ainsi la commande des fresques¹³. Quoiqu'il en soit, il est intéressant de suivre pour un instant ce Crescenzi, créé marquis de la Torre en 1635. Car c'est lui qui à mon avis procura à Claude vers 1635 la commission de loin la plus importante, quasi ignorée jusqu'à présent: les sept ou huit vastes toiles aux sujets de l'Ancien Testament, d'ermites et de Saints qui sont encore au Prado. Elles furent destinées au palais royal d'agrément Buen Retiro qui venait

d'être terminé en hâte à Madrid sous la direction de Crescenzi. Les trois premiers tableaux de Claude, en largeur (Lib. Ver. 32, et deux pendants non inscrits dans le Livre de Vérité, de 1636/38. 1,60 × 2,40 m.) reflètent le goût des quinze hermitages qui peuplaient le parc du palais; les quatre suivants, en hauteur (Lib. Ver. 47-50. 1638/40. 2,10 × 1,40 m.), d'un mode plus noble, se rencontrent également en premier dans l'inventaire manuscrit du Retiro de l'an 1700. Claude ne fut du reste que le plus qualifié et le premier parmi une douzaine de jeunes paysagistes romains des Pays-Bas dont les grandes toiles pastorales ou à Saints, au Prado, figurent comme ceux de Claude sous le nom d'«El Italiano» dans les inventaires du Retiro: à part Claude, Both e Swanevelt sont les plus renommés dans tout ce chapitre inédit du plus vaste programme paysagiste de l'époque¹⁴. Seul un protecteur intéressé tel que Crescenzi pouvait être à mesure de choisir ces paysagistes romains jeunes et inconnus.

Une preuve en sera la répétition de précisément un de ses fameux tableaux madrilénois (Lib. Ver. 47) que Claude dut faire en 1645 dans les mêmes dimensions mais à sujet différent «perillmo Conte Crescence» (Lib. Ver. 88, /*tavola* 25/), qui est soit le marquis espagnol, soit le comte Francesco, à Rome¹⁵.

Un dernier rapprochement entre Claude et Giovanni Battista Crescenzi s'impose: ce dernier commanda en 1610 une marine à Bril comme répétition d'un tableau semblable que l'artiste venait de terminer pour le cardinal Borromée, à présent à l'Ambrosienne; la variante à Crescenzi semble être le tableau du musée de Bruxelles, tandis qu'il existe deux autres versions de même format que les précédents, à la Galerie Borghèse à Rome /*tavola* 29b/, et — quelque peu différente — aux Offices. Or précisément en 1638 Claude copia cette composition brilienne avec de légères modifications dans un dessin du Livre de Vérité (no. 30, [*tav.* 29a]); c'est là sa seule dépendance directe du flamand; tout nous invite à supposer qu'il connut le panneau de Bril dans le palais Crescenzi, d'où il venait d'obtenir la seconde commande espagnole¹⁶.

En voici assez dit sur ce protecteur pour en revenir aux fresques elles-mêmes. Si Claude a sans doute participé à de semblables ouvrages lorsqu'il fut, entre 1621 et 1625, de l'équipe du Tassi, c'est dans les fresques Crescenzi que sa personnalité émerge pour la première fois: personnalité en pleine formation certes, inégale, faible parfois, lente, mais à ne pas s'y méprendre;

on en cherche en vain la trace dans les cycles du Tassi. Le système de frise à médaillons rectangulaires ou ovales¹⁷ est celui si commun chez Tassi et ses collaborateurs au Quirinal, aux palais Lancellotti (entre 1617 et 1623), Doria-Pamphilj (1634/5)¹⁸ et tant d'autres comparables, mais inédits; parmi eux en particulier le splendide cycle quasi inédit des quatre douzaines de paysages au rez-de-chaussée du palais Rospigliosi, peints en 1622/3 pour Enzio Bentivoglio¹⁹ par Gobbo et Filippo Napoletano, dont le professeur Longhi a mis tout récemment en évidence la personnalité ('Paragone' no. 95, 1957, 33-62). De là le vocabulaire entier des vues claudiennes, des rocs, grottes, cascades, ruines, ports et côtes, voyageurs, tempêtes sur mer..., — l'équivalent des bambochades dans la fresque décorative. Les analogies stylistiques les plus apparentes lient Claude aux séries magistrales Rospigliosi et Doria-Pamphilj — le précédant d'une dizaine d'années, respectivement contemporaines. Le Lorrain leur est inférieur dans des vues aussi impuissantes que les *tavv.* 18, 21, 23, mais plus fouillé, comprimé, intense, déjà plus mesuré dans les *tavv.* 19 et 22.

Les conclusions suivantes se dégagent: nous voici simplement à même de confirmer les deux biographes: Claude sort en effet tout entier de la fresque décorative du Tassi et de son entourage, si mal étudié jusqu'à présent. Elsheimer, Bril n'en sont pour rien²⁰. Cette formation — si différente de celle du Poussin — attacha Claude dès le début à la noblesse romaine, dont il restera essentiellement le peintre (... ce paysan inculte, qu'on en a fait; ce *Losbube*, selon M. Courthion). Ses débuts sont lents.

Vérifions à présent ces observations à l'aide des premiers tableaux de Claude. Dû à des dates mal lues et à de fausses attributions, sa première phase a été obscurcie plus qu'il-luminée par les historiens²¹. Les premières peintures certifiées sont trois petits cuivres de 1631. Tenant compte de leur technique miniaturiste, leurs compositions sont en rapport avec les fresques: le Riposo, originalement rectangulaire, du Duc de Westminster, signé et daté 1631²², se compare avec la *tav.* 22, la paire ovale du Louvre représentant La Rochelle et Suse (daté 1631), avec les *tavv.* ovales 21 (sens inverse) et 24. Quelques gravures de Claude sont datées du début de la trentaine: la Tempête de 1630, et les Brigands de 1633²³ — en rapport compositionnel avec la *tav.* 19 — sont des sujets décrits par Sandrart dans les fresques Muti. Le prochain tableau daté est le Jugement de Paris du Duc de Buccleuch,

de 1633, dont le musée d'Orléans possède une copie inédite presque identique mais plus petite [*tavola 26a*] que j'estime être un original, très endommagé, de la même année²⁴. Les *tavv.* 19, 22 et 24 révèlent la même étape stylistique caractérisée par le simple contraste d'une coulisse avancée et d'une masse illuminée au moyen-plan, sur le côté opposé, séparés par un corps d'eau et une poussée au lointain (ajoutons que la paire du Duc de Buccleuch et cette répétition — les premiers Claude à sujet antique — sont à mon avis ses trois seules oeuvres où les personnages ne soient pas de sa propre main). Quelque deux ans plus tard, mais d'une composition pareille, nous trouvons une petite vue pastorale en collection privée [*tavola 27*]²⁵ et la Fuite en Egypte, chez MM. Agnew²⁶, dont la continuation seront des oeuvres telles que le paysage pastoral du comte de Halifax, de 1637/8 [*tavola 26b*]²⁷ et la première série espagnole de 1636/8 (cfr. Burl. Mag. Jan. 1959, fig. 19). Notons à cette occasion une autre paire de pastoraux inédits au Prado [*tavv.* 28a,b] qui en vue de leur style firent certainement partie de la même série, quoiqu'ils soient plus petits et sans sujet religieux²⁸.

Quant aux compositions asymétriques avec une masse d'arbres ou de rocs d'un côté seul — telle la *tav.* 21 —, elles aussi sont caractéristiques de la première phase de Claude: des nos. 3 et 7 du Livre de Vérité, de 1635/6 (tableaux disparus) et de la gravure avec la Fuite en Egypte, de la même période²⁹, au tableau de Cleveland, d'environ 1635³⁰ et aux deux Danses pastorales presque identiques du Duc de Westminster et — inédite — des Offices, les deux autographes, vers 1640³¹.

Ces deux Danses nous placent en plein milieu *bambocciante* auquel Claude adhéra de 1636 à 1639: les premières oeuvres dans ce goût commun sont le Campo Vaccino et la Marine (Lib. Ver. 9, 10) au Louvre, gravés en 1636, la dernière la scène côtière à Tolède (Lib. Ver. 44, 1639); il se peut que Swanevelt, qui vécut avec Claude de 1627 à 1629 et quitta Rome en 1638, anima cette liaison; le Campo Vaccino de Swanevelt à Oxford³², dont la date est illisible, est à mon avis la copie plutôt que le modèle de celui de Claude.

Ces rapports prouvent amplement la date 1630/5 des fresques Crescenzi. Si à l'intérieur de cet intervalle elles précèdent ou suivent les fresques Muti d'un vocabulaire et d'une envergure tellement plus riches, nous ne saurions finalement le dire, malgré les détails donnés par Sandrart.

NOTES

¹ Sandrart ne décrit en outre que trois Claude à Munich, d'ailleurs mal identifiés jusqu'à présent : ce ne sont pas les trois Claude actuellement à Munich, car deux (Lib. Ver. 5, 188) ne furent pas encore à Munich en 1675, date de la publication de la 'Teutsche Academie'; seul le tableau décrit en dernier par Sandrart peut être identifié avec l'un de Munich (Lib. Ver. 176); l'auteur y applique les mesures du jeune Claude en parlant de la seconde heure de l'après-midi — vraisemblance atmosphérique qui préoccupa Claude jeune, mais non pas le Claude de la maturité avec ses atmosphères sereines et calmes, sans effets piquants. Rieu n'est connu des deux autres tableaux mentionnés par Sandrart à Munich.

² Tassi y travailla également de 1613 à 1615. Cf. Boyer, dans les *Actes du 13e Congr. Internat. Hist. Art, Stockholm 1933*, 174 ss, et *Etudes Italiennes*, 1933, 328 ss.

³ Friedlaender, *Claude Lorrain*, Berlin 1921. Knab, dans 'Bulletin Museum Boymans', 1956, 103 ss. Weizsäcker, dans 'Zeitschrift f. Bildende Kunst' 1930/1, 25 ss. Constable, dans 'Gazette d. Beaux-Arts', 1944, II, 305 ss.

⁴ Knab, l. c., 103.

⁵ Hess, *Agostino Tassi*, Munich 1935, pl. 25.

⁶ Pattison, *Claude Lorrain*, Paris 1884, 32 ss.

⁷ Dans 'Annales de l'Est', 1955, no. 1, 1-35, repr. Le travail est également certifié par Sandrart. Le portrait anonyme du musée de Tours que M. Bousquet reproduit représente d'ailleurs non pas Charles Lorrain, mais Claude.

⁸ P. Ferrerio, *Palazzi di Roma*, I, s. d., pl. 42.

⁹ *Tav.* 18: ciel gris. *Tav.* 19: tonalité brune des rocs à gauche et des ruines à droite; une masse d'eau au premier plan. *Tav.* 21: nuages gris-oranges. *Tav.* 22: effets gris-violet. *Tav.* 23: ciel orange à l'horizon. — C'est dans une telle clarté coloristique que nous devons imaginer et transposer les peintures à l'huile, poussées au noir spécialement dans les parties vertes.

¹⁰ Pages 41 ss., pl. 27 ss. Aucune mention des paysages ou de Claude.

¹¹ Cf. aussi E. Llaguno, *Noticias de las Arquitectos...*, III, Madrid 1829, 169 ss. — Le poète Marino, mort en 1625, avait assemblé dans sa demeure au palais Crescenzi une collection d'art qu'il publia en 1619 sous le titre *Là Galleria* (Passeri, ed. Hess, 375, 178).

¹² Il dessina la façade actuelle du palais (cf. de Rossi et Falda, *Nuovi disegni dell'architettura... di Roma*, II, pl. 16). Deux paysages inédits au musée Capitolin le montrent précurseur plutôt qu'imitateur du Guaspre. Llaguno mentionne une nature morte de fleurs et fruits de Crescenzi au palais de Madrid, inconnue à présent.

¹³ En 1669, il sera à son tour *curatore dei forestieri* de l'Académie de St. Luc, gérant l'entraide au profit des artistes étrangers (cr. 'Bulletin de la Soc. de l'Hist. de l'Art Français', 1949, 84).

¹⁴ Les catalogues du Prado rendent confuse la matière par des attributions fantaisistes à Poussin, Mazo, Aguero, Both e Miel; les tableaux ne sont jamais exposés.

¹⁵ Le tableau se trouve à Holker Hall dès le milieu du 18e siècle (comme d'ailleurs le Lib. Ver. 128, brûlé en 1870); dessin octogonal d'après le tableau à la vente Oppenheimer, Londres 1936, no. 421).

¹⁶ Exception dans le Livre de Vérité, le dessin no. 30 ne reproduit pas de tableau de Claude. — Littérature sur Bril: Bruxelles: Thiéry, *Le paysage flamand au 17e s.*, 1953, pl. 24. Ambrosienne: *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles 1931, 309, repr. Rome: catalogue no. 354. 112 x 156 cm.

Peint pour le cardinal Scipione Borghese. Offices: *Ausonia* II, 1907 (ed. 1908), 309, repr.

¹⁷ Claude ne reprendra l'ovale que dans quelques petits cuivres peints, dont deux paires — de 1631, et de 1630/5 — au Louvre, et un, vers 1641, vendu pendant la guerre par le comte de Dartmouth (Smith no. 322).

¹⁸ Cf. Hess, *Tassi*, et Passeri, ed. Hess, 127.

¹⁹ Cf. *ibid.*, 87, 125, et Ozzola, dans 'L'Arte' XI, 1908, 293 ss. En contraste avec M. Hess, j'estime les fresques en bon état.

²⁰ Le seul lien qui nous manque est ce mystérieux Goffredo Wals, à Naples, dont aucune oeuvre certifiée n'est connue. Cependant son importance est sans doute minime, puisque Claude y séjourna entre 1618 et 1620 et ne montra d'autre part aucune trace de Deruet, sous lequel il travailla en 1625 et 1626. — Mentionnons encore que l'inventaire du cardinal Camillo Massimi de 1677 contient outre deux des cinq tableaux que Claude lui fit quatre petits paysages de Goffredo et 'deux petits paysages encadrés, d'environ un *palm*, de Claude, avec figures d'Agostino Tasso' — inconnus; inventaire d'ailleurs assez inexact (cf. Orbaan, *Documenti...*, dans 'Misc. d. Reale Società Romana di Storia Patria', 1920, 517 ss.).

²¹ Sur les débuts de Claude, voir *Burlington Magazine*, janvier et février 1959. — Après Angeluccio, plusieurs des premiers imitateurs de Claude se dégagent à présent: ainsi un oeuvre distinct peut être constitué autour du groupe de 'Claude' (jamais encore mis en question) de Philadelphie, de la Danse paysanne de St. Louis et de la scène de rivière avec marchands à Washington, toutes vers 1635 (parfois avec fausses signatures).

²² Courthion, *Claude Lorrain*, Paris 1932, pl. 12, sans date; les quatre coins coupés plus tard (observation sur place).

²³ Blum, *Les Eaux-Fortes de Claude Gellée*, Paris 1923, nos. 1 et 7.

²⁴ Toile, 40 × 54,5 cm. Signé en bas à droite CLAVDIVS. ROMAE. Acquis de la coll. Fourché en 1907.

²⁵ 38 × 49 cm. Provient du duc de Newcastle (Waagen IV, 1857, 509). Exp. Wildenstein, Londres 1955, no. 29 (*Artists in 17th c. Rome*).

²⁶ 74 × 98 cm. Signé. Reproduit dans le catalogue *Old Masters* d'Agnew's, 1957, no. 11 (avec fausse date 1645), et dans 'Art News', Summer 1957, 65.

²⁷ 98 × 121 cm. Variante autographe du Lib. Ver. no. 23. Provenance remontant à M. Le Danois, 1720.

²⁸ 98 × 131 cm. Catalogue du Prado, 1952, nos. 2260 (Matin frais, vert) et 2261 (Soir orange). M. Friedlaender, p. 237 s., a comme d'habitude mis en question une datation dans la jeunesse de Claude. — J'ai vu chez un collectionneur bruxellois une répétition plus petite du no. 2261, sans pont, avec deux figures seulement, qui m'a paru être de Claude, de la même année (62 × 84 cm. Voir Cahen, dans 'Bulletin des Musées Royaux de Bruxelles' 1957, 211 ss., repr. Ventes Giroux, Bruxelles, 5 mai 1934, Vries, Amsterdam, 14 mai 1935, Giroux, 4 mai 1956, no. 47).

²⁹ Blum, *l. c.*, no. 2.

³⁰ 101 × 137 cm. La date, généralement indiquée comme 1636, est illisible. Cf. 'Cleveland Museum Bulletin' 1946, 178, repr. Exp. Wildenstein, New York 1946, pl. 10.

³¹ Duc de Westminster: 96 × 132 cm. Courthion pl. 6 (fausse date 1651). Date illisible (1461?). — Offices: 72 × 97 cm. Date illisible.

³² Voir 'Paragone' no. 79, 1956, *tav. 11 a*, avec date interprétée comme 1631.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un dipinto di Cesare Cesariano a Piacenza.

La tavola rappresentante la 'Madonna col Bambino ed i SS. Vittore, Sostene, Eufemia ed Agnese' /tavola 30/, all'altare della quinta cappella a destra della chiesa di S. Eufemia a Piacenza, è stata per secoli un piccolo rebus spesso riproposto e sempre insoluto. I vecchi descrittori locali cercarono di trarsi d'impaccio sostenendo che il quadro, allora nel coro, era troppo in alto ed al buio per essere giudicato¹; poi, portato alla luce per la Mostra d'arte Sacra piacentina del 1901 e per l'altra del 1926, è stato più volte citato, pur senza un vero battesimo; così il Ferrari l'ha definito prima di scuola lombarda del secolo XV e poi degli inizi del XVI²; mentre il Pancotti, riferendo le ipotesi di 'illustri', ma non nominati visitatori della Mostra, avanza i contrastanti nomi di Filippo Mazzola, Lorenzo Costa, Boccaccio Boccaccino e perfino del Parmigianino³.

Tali ascrizioni possono, comunque, servire quale generico orientamento sul chiaro indirizzo padano dell'opera, che è stata evidentemente concepita — e nessuno aveva notato questo precipuo elemento culturale — da un artista particolarmente esperto di architettura e di prospettiva, un artista che dispone la scena non solo sullo sfondo di un elegante porticato rinascimentale, ma quasi in funzione architettonica, per cui lo sguardo scivola dalla figurazione in primo piano, ove i personaggi esprimono coll'equilibrata immobilità, quasi la funzione di rocchi di colonna, al dipanarsi luminoso, sul lato destro, di volte a crociera ed alla tastiera di colonne e capitelli corinzi, su cui ricade lo svelto ritmo degli allungati archi che fanno da quinta al profondo paesaggio lontano.

Non è difficile ritrovare il prototipo di questo portico nel Chiostro del Capitolo in San Giovanni Evangelista a Parma, costruito tra il 1500 ed il 1509, forse su disegno di Ziliolo da Reggio, architetto della chiesa e del Convento fino al 1510, quando gli successe Bernardino Zaccagni; e riconosciamo pure il portale a tutto sesto e le due bifore della sala capitolare, ma ancora prive della decorazione scultorea di G. F. D'Agrate. Poiché tale decorazione fu eseguita tra il 1527 ed il '31, il dipinto, che rispecchia, sia pure con varianti il caratteristico chiostro, deve essere stato eseguito prima di

Un dipinto
di Cesare
Cesariano
a Piacenza

quella data da un artista che viveva ed operava a Parma, probabilmente nell'ambito del convento benedettino, e che rivela, con la perfetta conoscenza architettonica, una impostazione pittorica commista di forme lombarde e ferraresi.

Il nome di questo artista, cui la sorte non è stata benigna, ma che fu un elegante disegnatore ed un notevole architetto (anzi ingegnere), oltre che pittore, è Cesare Cesariano. Nato nel 1483 a Milano ed educato alla scuola del Bramante, dovette, per tristi vicende familiari, andare, ancor giovanetto, ramingo durante molti anni, forse dal 1498 al 1512, per 'centinaia di miglia' come dice il De Pagave, nascondendo perfino il suo vero nome, per cui giunto a Parma da Reggio, ove si era trattenuto dal 1503 al '7, e chiamato a decorare nel 1508 la sagrestia di San Giovanni Evangelista dall'abate Graziano — si noti — 'milanese', firma il contratto, con cui si impegna a dipingere la sagrestia a norma del disegno presentato, col nome di Cesare da Reggio. In questa opera (come nelle illustrazioni da lui aggiunte al testo del Vitruvio, edito a Como nel 1521⁴, ma di cui iniziò il commento e le incisioni forse dal tempo delle sue peregrinazioni padane) rivela, sul substrato architettonico, sufficienti doti di pittore, le stesse indubbiamente che riscontriamo nel dipinto di Piacenza, con cui le analogie sono numerose ed evidentissime. Così nel pennacchio con la 'Carità' /*tavola 32a*) in S. Giovanni a Parma, riscontriamo lo stesso scorcio di sotto in su della Madonna e Bambino del quadro e lo stesso modulo schiacciato del volto che è pure l'angelo della 'Vigilanza' con in mano il campanello e il teschio /*tavola 32b*/, coi soliti riccioli a truciolo e le piume strigliate a strati in profondità; e quanto al ritmo delle volte in prospettiva, nel dipinto piacentino rieccolo nella scena biblica (la benedizione di Giacobbe) /*tavola 31*/ — logicamente ancora il chiostro di San Giovanni che si veniva costruendo sotto i suoi occhi — mentre tornano, col triangolato ovale dei volti, gli ammassati panneggi e il modo di atteggiare le gambe stranamente arcuate nelle figure, cui si accompagna una ingenua animalistica da presepe gotico.

Tali riscontri sono ugualmente probanti per le illustrazioni del Vitruvio citato, ove si ripete il caratteristico rapporto tra figure ed ambiente, curato fin nei particolari: la cesellata struttura dei capitelli, la disposizione prospettica del pavimento, mentre nel modulo delle figure si riscontra, come ha rilevato il Baroni, un particolare accento ferrarese; che induce a pensare che tali disegni siano stati iniziati dal

Cesariano proprio nella città estense ove dovette giungere probabilmente, dopo 'peregrinazioni in terra emiliana', cioè dopo le soste ricordate a Reggio ed a Parma. È quindi logico pensare con il Baroni che il maestro 'Cesare depintore', che riceveva pagamenti dalla Camera ducale di Ferrara tra il 1508 ed il '10, fosse ancora una volta il Cesariano. Nel 1512, o al massimo nel '13, era di nuovo a Milano, dove prestava la sua opera nei lavori del Castello, e, forse, nel viaggio di ritorno o, più probabilmente, quando già era rientrato nella città natale, eseguì il quadro per la chiesa di S. Eufemia a Piacenza, nel quale mi sembra ormai dominante su quello ferrarese l'accento lombardo, un accento in cui non indulge in alcun modo alle novità leonardesche ma è spiritualmente legato al Bramante, per la struttura anche delle figure, e in genere alla pittura lombarda a cavallo dei due secoli.

*Un dipinto
di Cesare
Cesariano
a Piacenza*

Augusta Ghidiglia Quintavalle

NOTE

¹ C. Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza* (1780), p. 96, lo definisce di mano antica, ma ignota; L. Scarabelli, *Guida di Piacenza* (1841), p. 119, lo dice 'di mano antica e gentile'; G. Buttafuoco, *Nuovissima guida di Piacenza* (1842), p. 88, ripete la definizione del Carasi.

² G. Ferrari, *Ricordo della Mostra d'Arte Sacra*, Settembre-Ottobre 1902 (Piacenza 1903), n. 106, lo dice di Ignoto del sec. XV, ma poi aggiunge: 'tavola forse di scuola lombarda, pregevolissima', seguito nella datazione da L. Cerri, *Piacenza nei suoi monumenti* (1908), p. 92; e da Aurini, *Guida* (1924), p. 55. Pur ripetendo l'iscrizione a Scuola lombarda il Ferrari nella *Guida di Piacenza* (Bergamo, 1931, p. 107), sposta più giustamente la datazione al principio del sec. XVI.

³ Pancotti, *La Mostra d'Arte Sacra a Piacenza*, in 'Cronache d'Arte', (1926), p. 256, propende, fra le attribuzioni che riporta, per Filippo Mazzola, solo perché a Cortemaggiore vi sono opere di questo pittore.

⁴ 'Di Lucio Vitruvio Pollione a Caesare Augusto de architectura, incomenza il primo libro traslato in vulgare sermone comentato et affigurato da Caesare Caesariano citadino mediolanense professore de Architectura', Como 1521.

Un frammento cremonese.

Al caposcuola del Cinquecento cremonese è da riferire questa interessante tavola, frammento (m. 1,39 × 1,47) di una pala il cui soggetto, come sembrano indicare i pochi

Un frammento
 Un gesti e le attitudini delle figure superstiti, dovette essere assai simile, anzi identico a un' *'Assunta'* /tavola 33/. Si sa che tra gli artisti operanti nel secondo decennio sulle pareti del Duomo, nelle *'Storie del Vecchio Testamento'*, intenso fu lo scambio di idee e addirittura il travaso di umori, così da formare un'unità di cultura artistica di alto livello. Solo un critico penetrante potrà ripercorrerne i rilanci, opera per opera, in quegli anni così fitti e determinanti, e ogni integrazione del materiale già noto non potrà che riuscire di grande interesse. Sono lieta ancora di poter segnalare l'importante inedito allo specialista di Boccaccio Boccaccino, Alfredo Puerari, alla cui dedizione dobbiamo l'eccellente monografia del maestro di recente pubblicazione (Milano, 1957).

È appunto il Puerari a riportare in esteso nel volume un documento, già reso noto dal Gussalli nel 1916, relativo al contratto stipulato nell'aprile del 1523 tra il pittore e il giureconsulto Antonio Maria Fodri per la tavola della Cappella Maggiore di San Pietro al Po; la chiesa che venne ricostruita quarant'anni dopo e rinnovata intieramente nella sua suppellettile, ivi comprese le tavole d'altare, così da riuscire una vera e propria pinacoteca del tardo manierismo locale.

Il Boccaccino già vecchio s'impegnava con questo contratto in un'opera di grande momento. Gli si chiedeva di dipingere la Madonna *'quae videatur extolli'*, presenti, in un nesso che riesce un po' difficile a reimmaginare, il Bambino e San Giovannino. *'Paulo infra'*, con San Pietro, titolare della chiesa, e l'immane San Paolo, dovevano apparirvi i Santi Giovanni Evangelista, Antonio da Padova e Agostino, nonché la figura *'magnifici D. Benedicti De Fodri cum genibus flexis in actu orandi'*. È molto probabile che in seguito si modificasse alquanto il piano complesso dell'opera com'era stato stipulato sulla carta, poiché par difficile che in taluni particolari (come nel San Pietro che, pur non essendo in posizione preminente, doveva figurare sul trono), esso si potesse addirittura realizzare in una legatura che andasse a genio a uno stilista come il Boccaccino. Una volta aperta questa possibilità, viene a cadere ogni impedimento per l'identificazione del frammento come parte della pala suddetta, e la conferma ne viene dalla presenza, qui, dei Santi Pietro e Paolo (e al primo tocca di proteggere il devoto) e del Santo Vescovo che potrebbe rappresentare Agostino, anch'egli richiesto dal committente.

È da credere che l'opera, una volta finita, fosse mandata

a destinazione. Nell'Inventario dei beni lasciati dal pittore alla sua morte, nel 1526, essa infatti non è ricordata. Rimasta in chiesa, alla vista del pubblico, forse per poco (le vecchie guide la ignorano), è curioso rilevare come chi la ridusse a frammento abbia voluto conservare, per ragioni di documentazione iconografica, l'effigie del Fodri, come sovente è accaduto ai quadri cremonesi di quest'epoca, sempre intensi nella parte ritrattistica.

*Un
frammento
cremonese*

Per chi sappia poi vedere nella tavola la traccia più avanzata del percorso del pittore, la data proposta dal documento non potrà che risultare calzante. La densità e il calore dell'impasto pittorico sono a un segno eccezionale per il Boccaccino e la combinazione di codeste qualità con le strutture di stampo prospettico è come in un giovanissimo in rapida ascesa (l'affinità più stretta è difatti con le primissime cose del Romanino, sul tipo della 'Sacra Conversazione' Benson), o in un anziano cui riesca di fare, al tramonto ma non indegnamente, i conti con la nuova cultura. È la stessa trasformazione già segnata nella patetica 'Sacra Famiglia' di Budapest e nell'affresco del Duomo col 'Cristo fra i dottori', che è del 1518 e posteriore alle parti del Bembo e di Altobello, cui spetta l'eccentrica formulazione locale del gusto di quegli anni. Il Boccaccino vi propone un'equilibrio instabile, fatto di contrasti chiaroscurali, di accentuazioni grottesche che percorrono l'intavolatura più spaziosa del consueto. Anche l'effetto inizialmente 'tonale' che nel nostro frammento è reso dallo stacco delle teste dal fondo è un segno dell'intelligenza sempre progrediente del pittore, così come il mirabile grumo umoresco del profilo del San Pietro con la mitra troppo greve e lì lì per cadere. Camillo Boccaccino se ne ricorderà, fra due anni, nella pala di Praga; ove non si voglia vedere in quest'opera, l'ultima nota di Boccaccio, l'azione della presenza del grande figlio, che, giusta l'utile precisazione del Puerari, nel 1523 aveva diciannove anni giusti.

Mina Gregori

Un singolare dipinto del Passignano.

La porta San Niccolò e il borgo chiuso nel giro delle mura che si svolgono intorno e si inerpicano sui colli, il vecchio mulino che l'acqua d'Arno incessantemente ali-

*Un singolare
dipinto del
Passignano*

menta, i tetti delle case sui quali la biancheria è stesa al sole ad asciugare, la pescaia che interrompe il corso del fiume un po' in secca per l'eccessiva calura, gli uomini che fanno il bagno, si tuffano, nuotano, fanciullescamente giocano al girotondo o tentano maldestri di fare la piramide: paesaggio e figure vere, che il Passignano vede con occhi curiosi e descrive con amorevole e attenta mano in termini di piana e normalizzante narrazione, che ha il sapore fresco e genuino di certe pagine di prosa di Federico Zuccari, suo primo maestro [tavola 34/].

Un dipinto singolare e di qualità altissima, come mai è dato trovare nel percorso di Domenico, solitamente costretto da una convenzionale e generica sacramentalità, da un pietismo affatto ammanierato: ma se il suo sguardo si posa su brani di natura e indugia ad osservarli con appassionata partecipazione sentimentale, se, pur timidamente, li introduce nelle sue scene di un 'teatro sacro' cui manca la profonda convinzione dell'artista per veramente convincere il pubblico, ecco che il pittore trova subitamente un risultato di tenera poesia naturale. Nei dipinti ufficiali, nelle grandi pale d'altare, per le quali doveva contrastare e gareggiare con artisti come il Ligozzi, Santi di Tito e il Poppi, che il più delle volte lo superavano, l'incerto e perplesso Domenico Passignano non trova il coraggio di svolgere e ampliare l'elemento paesistico e lo inserisce di straforo, quasi vergognandosi di questa sua inclinazione, di tra le risapute quinte architettoniche o al fondo di tradizionali organismi compositivi: taluni di questi riusciti brani di poesia naturale, senza essere caravaggescamente naturalistici, si possono rinvenire nel 'Martirio di Santo Stefano' del 1602, nella Chiesa fiorentina di Santo Spirito — un umile ponte di legno e un agglomerato di case — o nel 'Seppellimento di San Sebastiano' dello stesso anno, conservato al Museo Nazionale di Napoli — un gruppo di edifici sovrastati da una torre —.

La felice circostanza della privata commissione del dipinto all'artista proprio nell'anno in cui finalmente gli veniva concessa la cittadinanza fiorentina — la tela, che misura cm. 142 × 180, reca iscritta la seguente segnatura: OP. DOM. PASSIGNANO e la data FLO. MDC —, lascia al pittore piena libertà di realizzare la sua più vera e autentica inclinazione, fuori di ogni vincolante sovrastruttura sacramentale: purtroppo a noi riesce impossibile risolvere e chiarire il tema iconografico di questa allegoria profana, che non si identifica in alcun modo coi soggetti analoghi del 'Bagno

di Pozzuoli' o della 'Piscina probatica', anche se pare si tratti di un bagno di purificazione. Ed è impossibile pensare che il Passignano, timido pittore tradizionale, si sia qui provato in una composizione senza 'soggetto', ch  sarebbe un'impennata rivoluzionaria per lui troppo ardita ed estranea al suo atteggiamento mentale: ma   gi  sorprendente novit  il ritratto vero di un luogo famoso come l'Arno alla Porta San Niccol . E la precisione topografica di questo stupendo angolo di Firenze   un argomento di pi  per rendere meritamente famoso questo eccezionale dipinto — un disegno del Burci riprodotto dal Ricci in 'Cento Vedute di Firenze Antica', Firenze 1906, tav. XXXII, ci offre l'identico paesaggio del quadro del Passignano —.¹

*Un singolare
dipinto del
Passignano*

Sul finire del Cinquecento alcuni pittori toscani stavano provandosi in una svolta dalla tradizione manierista, in ispecie per opera di Santi di Tito e di Bernardino Poccetti che, in un recupero dei modi di Andrea del Sarto, avevano trovato gli strumenti di un linguaggio sciolto e narrativo, nobilmente popolare, in contrasto con la lingua aulica e letteraria, rimata e preziosa, della terza generazione manierista, che aveva avuto il suo trionfo e la sua ufficiale celebrazione nello Studiolo di Palazzo Vecchio (1570-'71), dove eran presenti tutti gli artisti attivi in Firenze in quegli anni, grandi e piccoli, dal Vasari al Naldini, dallo Stradano al Poppi, da Maso da San Friano al Buti, da Alessandro del Barbieri ad Andrea del Minga, dal Betti al Fedini al Traballesi al Casini. Ed era la pi  eccentrica e snobistica e cervelotica erudizione letteraria a vincere, tutto a scapito di una pittura umanamente e moralmente impegnata.

Domenico Passignano, che fu anzitutto allievo dello Zucchari e che con lui fu coinvolto nel famoso processo del 1581 a Roma, avveduto conoscitore delle pi  diverse culture pittoriche, esperite nel corso delle sue peregrinazioni nel Settentrione e nell'Italia Centrale, seppe fin dagli inizi prescindere da questa civilt  ormai travagliata dalla crisi, chiusa e senza sbocco, ed ebbe il coraggio di fare a meno della laminata acutezza linearistica e delle plastiche torsioni degli ultimi e saputi epigoni manieristi, per volgere ad una pittura di fondo eclettico che teneva conto del cromatismo veneziano e della tradizione disegnativa fiorentina, con risultati talvolta analoghi a quelli della 'riforma' carraccesca.

Questo risultato appare, pi  che altrove, in questo dipinto (Londra, propr. Reid e Lefèvre), in cui la luce bagna teneramente gli alberi e la verzura dei colli fiorentini, scivola

*Un singolare
dipinto del
Passignano*

sui tetti e sulle pareti scalciate delle case, tocca i corpi ben disegnati degli ignudi; in cui la composizione si stende in pacata orizzontalità; in cui la scena è descritta in termini di normalizzante narrazione.

Alberto Martini

¹ È possibile — come mi segnala M. Gregori — che il quadro sia quello citato dal Baldinucci nella vita del Bilivert, che ne avrebbe fatto un'altro affine per il medesimo committente che fu il Marchese Riccardi. In esso il Passignano 'figurò la città di Firenze col fiume d'Arno, e diverse femmine in atto di bagnarsi'. Salvo la diversità del sesso, par difficile trattarsi di altra opera. Quanto al dipinto (oggi sconosciuto) del Bilivert, il Baldinucci lo data 'circa all'anno 1630'.

Un San Giovanni Battista del Caracciolo. - Più si progredisce nella conoscenza delle opere di cui si intessono le persone dell'arte e più torna chiaro che la ricognizione e la presentazione sollecita delle opere stesse, ogni qualvolta riemergono dal bujo immemore della vicenda sepolta, è per lo storico dovere di tanta preminenza da lasciarsi addietro qualunque dipanatura di ricerche eteroclite e marginali inadatte a riconquistare storia veruna, neppure di idee. La Antologia di questa rivista ha sempre esemplato questo compito primo, e sempre tenendosi stretta alle persone più valide dell'arte. Il Caracciolo per esempio ha ricevuto accrescimenti notevoli ad opera del Causa, del Carità, della Gregori e di chi scrive ('Paragone' 9, 19, 87).

Ma chi era, circa mezzo secolo fa, il Caracciolo, se non un nome sulle vecchie carte napoletane? E perché oggi è uno dei protagonisti del primo Seicento napoletano? Sono le opere (dove le idee son già incarnate) o le idee vaganti che ci hanno ridato dimestichezza con lui? Anzi, ogni nuovo dipinto che se ne riaffacci, coll'immane nuovo scatto d'apertura e d'immagine, non solo riconferma il suo volto, ma lo ricolorisce meglio immettendosi come sangue vivo nel racconto diramato della sua vicenda che non sembrò mai deflettere da una propria e singolare elevatezza poetica.

Anche questo 'San Giovanni Battista', per esempio [tavola 35/; da me visto, ora è poco, in una raccolta di Napoli ed acclarato assai prima che da me dall'artista stesso coll'apposizione del suo caratteristico monogramma (G.Ba.), non manca neppur esso di aggiungere qualche nuovo tratto all'idea, sempre crescente, che ci si è formata del forte pittore napoletano.

L'impianto fondamentale è ancora, per gran parte, quello caravaggesco di contrasto drammatico, dirompente, tra luce e ombra; e il corpo seminudo del 'clamante' balza infatti livido, quasi traspirando, dal fondo di roccia bruna (qua e là venata di sterpi e di tralci d'edera in verde-nero), con le ombre 'en creux' spioventi dal braccio sul torso, con le luci emergenti sui masselli delle ginocchia dietro cui il corpo di nuovo si inabissa nell'ombra, con la invenzione della cannuccia tutta illuminata che attraversa per diagonale 'interna' il volume intero della scena.

*Un San
Giovanni
Battista
del Caracciolo*

Eppure qualcosa dà segno delle prime personali deviazioni del Caracciolo dal principio di attimo folgorato proprio al Caravaggio, in vista di una più lenta e isolata concrezione formale del corpo. Già dimentica, il Caracciolo, a bella posta, di segnare l'ombra che la lunga canna dovrebbe proiettare sulla figura e, per snodare più chiaramente nel bujo il gesto che si conclude additando, lo percorre sotto l'avambraccio con un filo di luce così continuo da riprendere — ciò che il Caravaggio si vietava — la vecchia elastica funzione di un contorno sia pure 'in negativo'.

Nel tessuto del Caracciolo, un dipinto come questo potrà aver luogo fra la tela del Monte della Misericordia che è del '14-15 e la 'Lavanda dei Piedi' a San Martino, documentata del '22. E se nelle pieghe mollicce sull'addome o nelle vene fin troppo perlustrate della mano sinistra è da cogliersi, come sembra verosimile, un riflesso della contiguità del Ribera, il termine 'post quem' per il dipinto sarebbe almeno il 1616, che è la data quasi certa dell'arrivo da Roma a Napoli del forte 'verista' spagnolo.

Non che questo incida punto sulla forza meditativa dell'artista napoletano che tutto sempre seppe ridurre a metro poetico di una sua possanza affaticata, pure non scevra di una sommessa umana accoratezza; qui per esempio sensibile nel viso commosso del santo barbuto, 'esistenzialista' buono, avanti lettera.

Il discorso vale anche per opere consimili, o di qualche anno più tarde, come il 'Sant'Onofrio' della Galleria Nazionale di Roma e il 'San Gerolamo' a mezza figura che stava con esso nella raccolta napoletana, dove entrambe recavano, ma sulla traccia di un inventario troppo recente per essere probante, il nome del iberiano Giovanni Do. Lo sviamento, occorre credere, avvenne soltanto perché, cinquanta o cent'anni fa, il metro del giudizio, non vertendo che sulle poche fame superstiti dello sventurato Seicento,

*Un San
Giovanni
Battista
del Caracciolo*

preferiva attribuire al Ribera o al suo allievo vantato dal De Dominici ogni quadro che sapesse di 'naturalistico'; non certo al Caracciolo il cui volto era, a quei tempi, quasi affatto smarrito.

r. l.

A P P U N T I

Un quadro a tre mani.

Come ho potuto chiarire nello studio sull'Oratorio della Concezione a Parma ('Paragone' 103), i pittori del luogo, operanti all'incirca tra il 1520 ed il '40, formavano una specie di consorteria in cui, naturalmente, i più dotati davano l'idea, il disegno e dipingevano le parti principali, non però — almeno per i testi che vado reperendo — secondo una gerarchia di discepolo a maestro, come ad esempio succedeva per Leonardo e Raffaello e la loro scuola, ma più semplicemente di cordiale e spesso paritetica collaborazione.

Tale simbiosi amichevole è, mi sembra, confermata, ad esempio per la Cappella della Concezione, da numerosi elementi: il lavoro, non diviso nettamente ma eseguito in comune e pagato ugualmente in comune, senza una diversa valutazione venale per l'uno o per l'altro artista; o magari il disegno dell'uno tradotto in pittura dall'altro. Lo riprovano due 'tandem': Parmigianino-Bedoli per la pala d'altare; Anselmi-Rondani per gli affreschi. Un ulteriore, fortunato ritrovamento di tutt'altro genere conferma ora ed allarga le mie recenti deduzioni.

Questa volta è un quadro, una tavola della Galleria Estense di Modena¹, ascritta al Rondani nell'inventario di Giuseppe Soli e poi dal Castellani Tarabini² e, più recentemente, ad un seguace³. Un esame attento del dipinto [tavola 36], rivelava, però, insieme a durezza, evidentemente dovute a ridipinture, e con zone nerastre che coprivano, oltre la parte inferiore della Madonna, quasi tutto il fondo del quadro, anche una chiara differenza di stile tra le figure; infatti, sul gruppo centrale della Madonna col Bambino e S. Giovannino, disposto a piramide, secondo lo schema caro ai toscani, ed in cui, nonostante le alterazioni, si notavano brani bellissimi, si inseriva la figura di S. Francesco, eviden-

temente discordante dal ritmo del gruppo centrale e come ritagliata sul fondo bituminoso. *Un quadro a tre mani*

Fatti alcuni saggi, incominciarono ad emergere, dietro al S. Francesco, un altro santo di prospetto con la mano sinistra appoggiata alla sua spalla, nonché l'orlo della veste e i piedi della Madonna seduta a terra su un prato, le fronde a sinistra e, infine, con l'altra mano del santo, evidentemente Giuseppe appoggiato al bastone, l'architettura nel fondo a destra e l'offerente in profilo a sinistra in basso *[tavola 37/]*.

A prima vista, però, tale scoperta, invece di dare nuovo equilibrio al quadro, confermava l'impressione di una aggiunta posticcia, resa anche più evidente dalla chiara sovrapposizione della figura di Giuseppe sul tempietto che si intravede nel fondo con figurine accorrenti, di cui una appare tra la Madonna e San Francesco e l'altra tra la testa ed il busto del San Giuseppe, in una lacuna non mai colmata dal pittore; del resto anche la radiografia confermava la sovrapposizione delle figure di Giuseppe e Francesco, in quanto dietro di loro, con altre figurine, emergeva la colonna angolare del tempietto.

Un pentimento e una aggiunta dello stesso artista che aveva fatto il gruppo omogeneo della Madonna col Bambino e S. Giovannino ed il paesaggio? Certamente no; ch  anzi non   un solo autore a sovrapporsi a quella prima coerente stesura, in quanto il modo del S. Francesco,   ben diverso anche da quello del S. Giuseppe che gli si addossa e che ritorna identico nel ritratto del committente. Quindi tre artisti diversi, che respirano un'aria dello stesso luogo, e che, nell'opera, quasi s'inseguono.

Il primo, cui si deve certamente la stesura primitiva dell'opera, si dimostra, soprattutto dopo il recupero della superficie originale, di ben altra levatura del Rondani, cui il dipinto era attribuito, ma che nei suoi dipinti certi oscilla tra una caricaturale versione del linguaggio del Correggio ed una viva propensione pei ferraresi specie per il Garofalo. Per chi volga allora uno sguardo agli artisti parmensi tra il 1520 ed il '25 (che sono i termini pi  adatti alla situazione del quadro), pu  dirsi che un solo artista — e non certo il Rondani — sapeva dipingere allora con tanta tenerezza, memore di Raffaello, del Beccafumi, di Fra Bartolomeo e del Rosso, ed insieme restare cos  personale da graduare, sul ritmo dell'ondulato velo, la conchiglia dell'orecchio della Madonna, di una morbidezza accaldata e tenera, che meglio risalta sul bruno dei capelli; da infondere tanta tenerezza

Un quadro a tre mani al piede di Giovannino che sfiora le erbe del prato rese con tattile evidenza; e da conferire tanta corrusca forza al cielo nubiloso ed alle piante dense e compatte. Un solo artista poteva accordare con così disinvolta personalità le ombre violacee del manierismo senese, col chiaro ricordo dell'arte di Andrea del Sarto, di Fra Bartolomeo e anche di Raffaello, specie nel piccolo San Giovanni, idealmente vicino ai due maliziosi putti della Madonna Sistina, ma con un suo inconfondibile ampliamento sottolineato ad esempio da quei riccioloni tondi e lisci sulle teste dei bimbi.

Questo artista, a mio parere è Francesco Mazzola, nel periodo immediatamente anteriore alla sua andata a Roma, quando già, oltre la visione del vicino Correggio, sollecitavano il suo estro, non solo tramite l'Anselmi ma anche direttamente, i grandi toscani e Raffaello, da cui lo stesso Allegri aveva portato pochi anni innanzi una vasta se pur personallissima impressione, rispecchiata negli affreschi della Camera di S. Paolo⁴.

Le mie considerazioni sugli apporti toscani a questo dipinto si sarebbero chiuse qui se Roberto Longhi, cui l'ho mostrato, non mi avesse dato una preziosa informazione che sembra capitale per questi inizi parmigianeschi. Effettivamente il dipinto era stato, in origine, concepito come avevo supposto, con le sole tre figure centrali, il paesaggio ed il tempietto nel fondo con le figurine, in quanto conserviamo il modello da cui fu tratto: è un quadro toscano, alcuni anni fa presso il Dr. Benedict a Parigi, dove il Longhi l'attribuì al Puligo giovine /*tavola 38*/.

Una conferma dunque, anzi una prova di più del precoce accostamento ai toscani del Mazzola — che specie nel periodo romano rivela così frequenti scambi col Rosso — mentre dal raffronto tra i due quadri risulta come un artista, pur copiando punto per punto, perfino la scheggiatura sul cornicione del tempietto, possa restare autonomo ed esprimere un mondo in fondo antitetico a quello del modello che, se pure qui ancora memore di Fra Bartolomeo, 'non tanto valse, come dice il Lanzi, nel disegnare, quanto in colorire; dolce, unito, sfumato, non senza idea di nascondere i contorni e disimpegnarsi dal perfezionarli'.

La tenerezza un po' sfatta del pittore toscano, che si esprime nella tonalità rosata, nel sorriso faunescò, negli sguardi untuosi, nella morbidezza dei capelli arricciati col ferro e spettinati, come le piante piumose che spuntano dietro la testa del putto e fanno da quinte nel fondo a incorniciare

un evanescente paesaggio collinoso a sinistra; la raffinata eleganza del manto, con l'orlo ricamato a geroglifici in oro, l'accostamento già evidente ad Andrea del Sarto sono tradotti dal parmense con un linguaggio tutto diverso, per cui le ombre approfondendosi danno al volto della Madonna una forza nuova ed una espressione decisa e severa; l'orecchio, non più trasparente cartilagine, si fa morbido e carnoso *[tavola 40]* ed i due bimbi *[tavole 40, 39]* perdono l'espressione di faunetti maliziosi e melanconici, per acquistare la soda e serena vitalità peculiare ai dipinti giovanili del Parmigianino, permeato, lo si è visto, da Raffaello, ma inconfondibilmente autonomo in quel modo di tratteggiare i riccioli, le erbe del prato, le nuvole, il manto della Vergine, in cui tutto è essenziale e spoglio di aggettivazioni e perifrasi.

*Un quadro
a tre mani*

Non vorrei spingermi sino all'ipotesi, incontrollabile, che il quadro del Puligo, fosse stato portato a Parma dall'Anselmi, quando egli tornò qui dalla Toscana, probabilmente intorno al 1520; ma è certo dalla sua vicenda ch'esso dovette pervenirvi assai presto e che il Mazzola assai presto si esercitò a copiarlo, interpretando liberamente un modello così affascinante e ricco di spunti. L'esercitazione mostra, per molti segni, una approfondita analisi di altre esperienze che sono un po' la chiave della attività giovanile. Così, soprattutto si riscontrano analogie con i putti della I e II cappella a sinistra in S. Giov. Ev. a Parma, con la 'Sacra Famiglia' di Madrid, che ripete l'identico tipo della Madonna bruna, le stesse ombre violacee, la stessa morbida sicurezza di resa e il simile raffaellismo dei bimbi, memori di quelli affacciati al parapetto nella 'Madonna Sistina' *[tavola 42]*; con la 'Circoncisione' di Detroit (forse replica da una dipinto perduto), ove il Bambino stringe la colomba con gesto analogo a quello di Modena. Anche la più tarda 'S. Caterina' dell'Istituto Städel a Francoforte, ripete il motivo della Madonna accovacciata in terra con rustica disinvoltura. Soprattutto però il nostro quadro, si riconnette al dipinto citato dal Vasari, che si conosce ora solo attraverso una copia nella Galleria Nazionale di Parma, la 'Madonna col Bambino, S. Gerolamo e S. Bernardino', che ripete quasi letteralmente il tre-quarti della Vergine *[tavola 41]*.

Comunque, anche se utile e indicativo per la sua formazione, il quadro ora a Modena non dovette essere per il suo primo autore, lo ripetiamo, che un semplice esercizio; al quale, forse anche prima della partenza del Mazzola per Roma, si aggiunsero gli interventi del Bedoli e poi dell'An-

*Un quadro
a tre mani*

selmi. Per primo, è evidente, vi mette le mani il Bedoli che addossa alla Madonna un San Francesco compunto a mani giunte /tavola 43/, in saio ocraceo, dalle mani a spatola e dal volto insistentemente modellato che ricorda tante altre sue immagini e persino ritratti come quello del 'Borra'.

Ma l'intervento del Bedoli non è il solo: un'altra mano sopraggiunge: quella dell'Anselmi, caratteristico nella pennellata fibrosa, nel colore acidulo e nel segno, del San Giuseppe /tavola 43/ con una mano appoggiata alla spalla di San Francesco e l'altra che si aggrappa al bastone, così sua che si ritrova quasi identica, nel San Giuseppe della 'Madonna con Santa Barbara' della Galleria di Parma /tavola 44/.

La consecuzione dell'Anselmi al Bedoli è tanto più evidente in quanto, neppure questo artista, cui si deve anche il ritratto di committente in preghiera in basso a sinistra, ove riscontriamo la stessa pennellata e lo stesso modulo delle mani /tavola 37/, neppure lui ha finito il quadro, rimasto, pur dopo la duplice vicenda, incompiuto. Lo testimonia la lacuna tra la testa ed il busto del San Giuseppe /tavola 43/, in cui, al posto del collo mancante, si scorge la figurina accorrente che, lo abbiamo visto, faceva parte del fondo, dipinto in precedenza dal Parmigianino sulla traccia precisa del modello toscano.

Quando siano avvenute tali aggiunte non ci è dato sapere, ma forse in un tempo molto vicino alla prima forma del quadro, e, dato che il San Giuseppe è appoggiato a quello del dipinto che il Parmigianino portò seco nel viaggio, anche prima della sua partenza per Roma /tavola 42/; quando cioè la sua fama non era ancor tale da intimare ai due amici un maggior rispetto della sua opera.

Quanto al Rondani invece, alla cui insegna era stato posto il quadro, egli non è punto intervenuto in un lavoro che, come mi lusingo aver chiarito, fu eseguito in serrata successione cronologica, dal Parmigianino, dal Bedoli e dall'Anselmi.

Augusta Ghidiglia Quintavalle

NOTE

¹ Alt. m. 0,88, largh. m. 0,62. Se ne ignora la provenienza.

² Vedi: G. Soli, *Inventario dei quadri provenienti dal Palazzo Nazionale* finito di compilare da Giuseppe Soli alli 6 Settembre 1797 n. 26 trascritte da A. Venturi, *La R. Galleria Estense di Modena* (1883), p. 396; G. Castel-

lani-Tarabini, *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense*, Modena (1854), p. 81, n. 291. *Un quadro a tre mani*

³ Vedi *Catalogo della Mostra del Correggio*, Parma (1935); R. Pallucchini, *La Galleria Estense di Modena*, Roma (1945), p. 108, n. 224.

⁴ R. Longhi, *Correggio, La Camera di S. Paolo*, Siglaeffe, Genova (1956).

Chi era 'Monsù X' (cfr. 'Paragone' 53).

Alcuni mesi fa Michael Compton della Walker Art Gallery di Liverpool richiamava la mia attenzione sul fatto che, anche in quella galleria, un quadro chiamato Joost de Momper apparteneva al gruppo da me raccolto sotto la denomina di 'Monsù X' e che, pertanto, ci si poteva chiedere se l'insistenza su tale casato (comune per es. ai quadri di Madrid) non suggerisse che il singolare artista, pure senza chiamarsi Joost, potesse avere appartenuto per davvero anche lui, come ultimo rampollo, alla lunga dinastia dei Momper.

Che il quadro di Liverpool fosse sicuramente del solito maestro vedevo riemergere da una mia nota (non schedata) in margine (1931) al catalogo di Liverpool, dove era scritto: 'è il possibile Monsù Leandro (Cristiano Reder)' (ché tale era stata la prima fase ipotetica della mia ricerca in proposito, come ho già rammentato nel mio saggio e anche in quello del 1939 sul Keil).

In ogni caso l'osservazione del Compton, cui mi professo grato, mi pareva da tenere in vista, ed oggi posso senz'altro provarne la piena certezza.

Per ripercorrere la vicenda: al tempo del mio saggio, avevo creduto potermi fidare al silenzio del *Künstlerlexikon*, dove, fra i tanti Momper, non se ne citava alcuno i cui termini biografici potessero attagliarsi all'attività di un pittore che, 'internamente', mostrava di esser stato operoso a Roma negli ultimi decenni del '600 e forse, ancora per qualche tempo, nell'esordiente '700.

Sia al grande dizionario tedesco che a me, era sfuggito, insomma, che già il Bertolotti, nel 1880 e nel 1885 e il Hoogewerff nel 1913 avevano dato cenni di un Giovanni Momper operoso a Roma in quel tratto. Tali notizie erano invece rilevate nel 1939 dal dott. Golzio che, nei suoi 'Documenti chigiani', aveva poi fornito sul pittore altri ricordi che si stendono dal 1663 al 1688. E se dai documenti del Bertolotti il pittore risultava allievo del paesaggista Vincenzo Adriaensz, da quelli chigiani prodotti dal Golzio egli appare per l'appunto, e quasi esclusivamente, versato in quella stessa specialità. In uno dei documenti romani (Golzio, p. 246-247, ma omissso nell'indice dei nomi) 'Gio. Momper fiamengo Pittore' il 17 settembre 1665 viene pagato 10 scudi per due 'paesi compagni di palmi sei e tre e mezzo', prezzo modesto; e in un italiano barbaro, controfirma: 'confesso aver risiato [ricevuto] scudi dieci monete da Sig. Urbano Giodi per saldo et in terro [intero] pagamento. Ioannes de Momper mano propria'.

Le probabilità dell'identificazione sembravano dunque già delinarsi; ma la certezza me ne venne pochi giorni fa a Roma quando il valente restauratore De Mata ebbe a mostrarmi la fotografia di un paesaggio, di eredità chigiana, che, legato per antico inventario al nome di Jan Momper, rientrava tipicamente nel gruppo da me radunato.

Chi era 'Monsù X' d'ora in poi, bisognerà chiamarlo.

Quanto poi alla sua palese inclinazione a trasporre in 'barocco' non soltanto il tocco a cediglia del vecchio Joost de Momper II, suo antenato, ma anche i vivi ricordi del magico 'scarabocchio' di fonte rembrandtiana, è cosa che potrebbe suggerirlo legato di parentela a quel Pieter de Momper nato, sì, ad Anversa, ma, almeno dal 1648, attivo in Olanda ad Alkmaar e, nel 1649, sposatosi ad Amsterdam. L'induzione sembrerebbe ragionevole per un pittore come Joannes che, nato verso il '40-'45, dopo una prima verosimile educazione 'olandese', sarebbe venuto a Roma verso il '60 ancora in tempo per compire il suo alunnato sotto l'Adriaensz (morto nel '75 e fiorente fra il '60 e il '70); ma senza perdere il gusto di quella prima formazione mista di Fiandra e d'Olanda; soltanto aggan-ciandola alle preferenze tumultuose e sbrigative dell'estremo 'barocco' di Roma.

r. l.

MAX J. FRIEDLÄNDER

In memoriam

It is a remarkable and rather melancholy fact that, in an age when so much is written about art (and so much of it in a dreadful jargon), so few art scholars have taken pen in hand to pay tribute to the late Geheimrat Friedländer's memory. One might indeed hope that this was due to awe, since it is well known that he himself had little time for platitudes, and it may have been for this reason that he desired to be buried in complete silence. This, too, may explain the small gathering at the graveside and the absence of some 'eminent' colleagues. Yet there is another possible explanation of this comparative lack of obituaries: Friedländer died in his 92nd year, having outlived almost all his friends and colleagues of his own generation and so there is no one left to transmit to posterity an impression of his unique personality. What kind of obituary would have been written by Max Liebermann or any other genuine Berliner? Friedländer himself thought very highly of Hulin de Loo, who was his colleague in the strictest sense of the word — but Hulin died at the beginning of the Second World War. Valentiner, too, predeceased him. Other fellow-students, among whom the late Geheimrat had a very high opinion of Panofsky, stood for a point of view that was often opposed to his own. To the very end of his life he used to say that he 'was not acquainted with Hubert van Eyck', and he would neglect no opportunity to advance a new argument in favour of the likelihood of the identification of the Master of Flémalle with Roger van der Weyden.

The younger generation of students of early Netherlandish painting, in spite of their veneration for the master, nevertheless criticised his reconstruction of artistic personalities. They thought they knew, better than he, where Geertgen ended and Mostaert began or where to draw the distinction between Dirk and Albert Bouts... Such criticism was not always tactful; above all, the younger men forgot that he gave much thought to the boundaries which separate one personality from another before he defined them. This is not the place to speak of Friedländer's life-work or the way in which he built up the corpus of early Netherlandish painting. A book was published in The Hague on the occasion of his 90th birthday and this treats of every aspect of his monumental work; here perhaps I may recall some personal memories of him.

The Geheimrat is no more and never again will we be able to visit the modest house in the Beethovenstrasse in Amsterdam. How can one ever forget the gesture of welcome and the 'What a surprise!' with which he greeted younger friends? For a visitor it was the finest moment of his stay in Amsterdam: it is no exaggeration to say that after such a visit one felt uplifted. Anything and everything was discussed and Friedländer would regale one, in the most natural way, with jokes old and new. He was able to formulate his thoughts like another La Rochefoucauld. With advancing years he became more and more tolerant, smiling quietly at his critics. He scarcely read any art-historical writing and he trusted least of all in large works of scholarship — he once said to me, of a celebrated monograph by a famous author: 'I didn't understand threequarters of it, and the rest is wrong'. This was not new, for even as a young man he had a somewhat sceptical approach to art-historical literature; if it was La Rochefoucauld's held that one should look at works of art and mistrust the art-historical commentaries. Of a well-known academic historian, who seemed to have read everything, he once said with a smile: 'When does he find time for reflection?' He put art-historical books, especially ones that were not lucidly written, on one side; but he read and reread Schopenhauer, Lichtenberg, Thomas Mann and the great Russians. When I asked him what he was reading at the moment he used to reply 'As always, Tolstoi's War and Peace. I have just read it right through and started again'. The world of Flaubert and several other French writers interested him little, for he found it too narrow. It is particularly surprising that Friedländer had so little faith in the written word, for he was himself a born writer with a unique gift for putting his thoughts on art into words. For him the great rule was looking and looking again. He loved to tell how once, in the Berlin Print Room, he wanted to show Wölfflin a newly-acquired Dürer drawing; but Wölfflin, instead of

Max J.
Friedländer

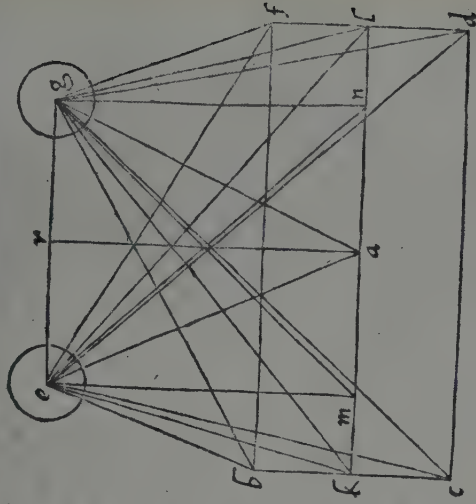
Max J. Friedländer admiring the drawing, looked at the clock and remarked that his train left at such-and-such a time. Yet another characteristic of the *Geheimrat* was his absolute lack of vanity. This may have been the reason why he consistently refused to write his memoirs, although there can hardly be another museum director and connoisseur of our time whose experience was wider; this may also explain the slight disdain with which he regarded the memoirs of certain famous contemporaries of him. This lack of vanity combined with an almost morbid desire for 'objectivity'. It has been given to me to know the greatest and most brilliant connoisseurs of this age, but in none of them have I observed the sense of objectivity in anything like the degree to which it was possessed by *Friedländer*.

I can but hope that these observations, could he have read them, would have met with his approval. Finally I must say that, though he probably never suspected it, some of us loved him as well as respected him and I am aware of my good fortune in having been close to him and in living near him for some years.

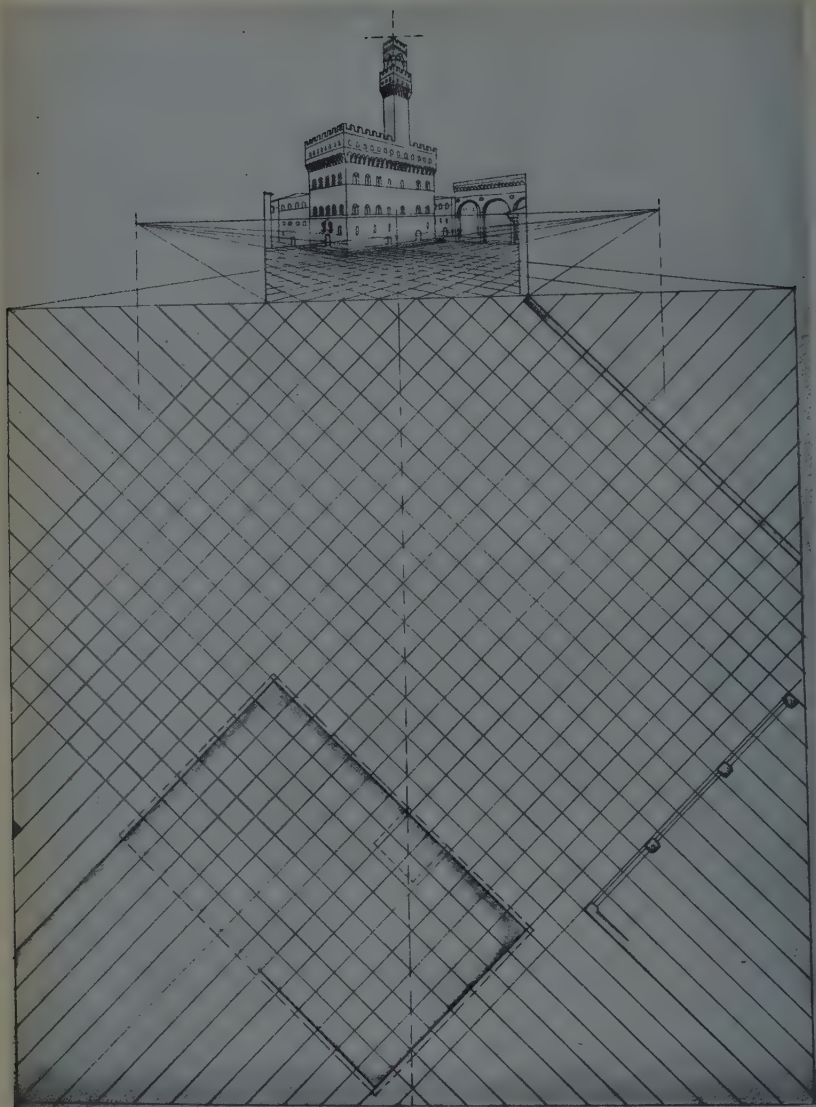
Vitale Bloch

42. Omnes lineæ ad puncta æquidistantia à puncto coniunctionis axium in lineâ cum ambobus axibus angulos obliquos faciente, ab alternis uisibus productæ, necessariò sunt æquales, & æquales cum illis lineis angulos continentes. *Alhazen 3 n 3.*

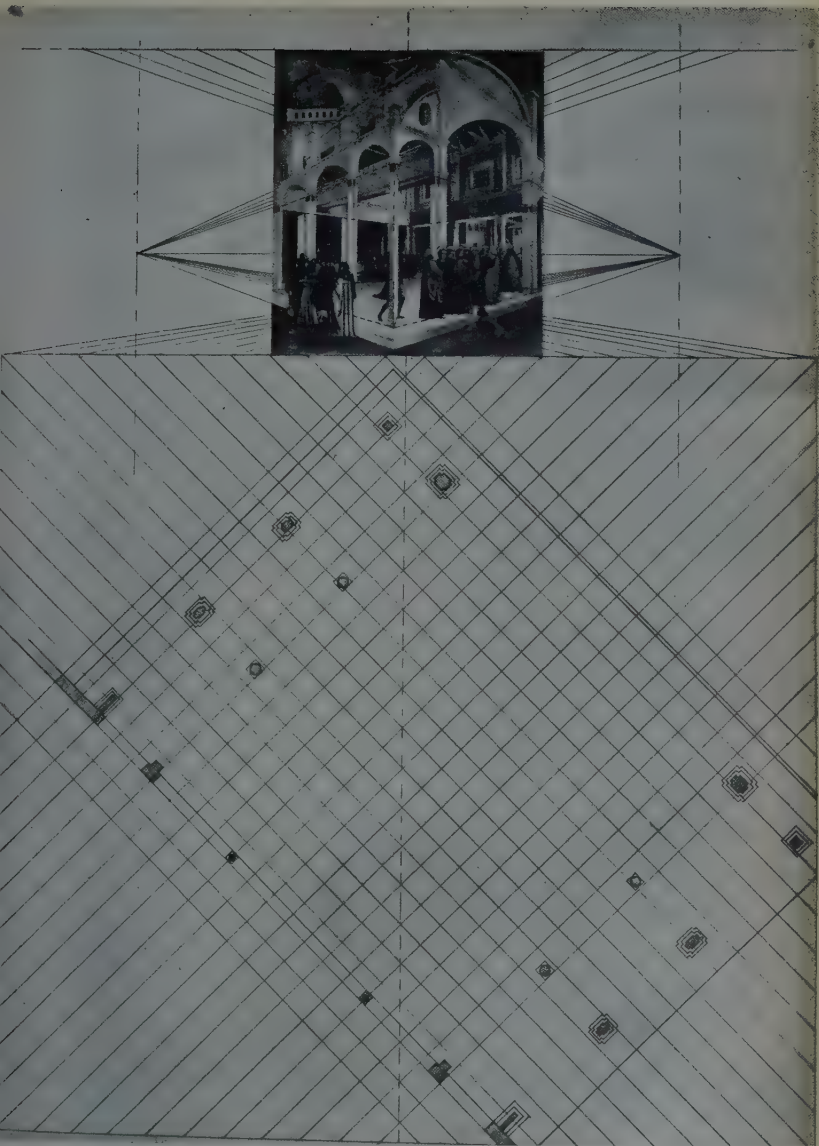
Sit omnis dispositio ut supra in duabus præmissis, & sint m & n puncta in lineâ k l, angulos obli-



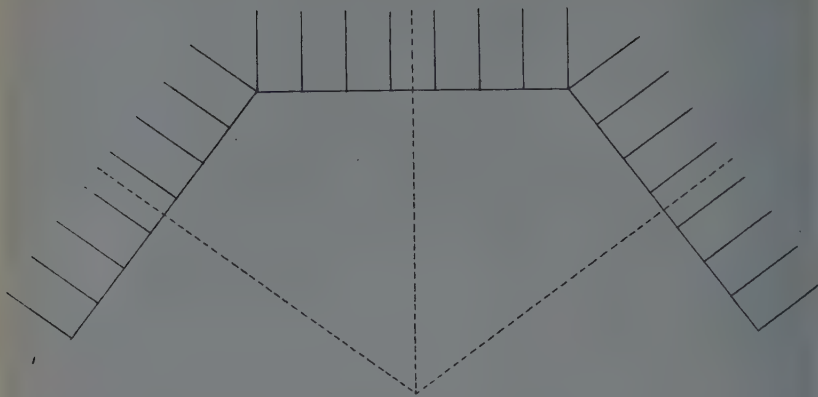
quos faciente cū ambobus axibus, æqualiter distantia à pūcto a, quod sit pūctum coniunctionis axium, ita quòd lineam a sit æqualis a n. Dico, quòd protrahæ lineæ ab alternis uisibus ut e n & g m, & e m & g n sunt æquales. Quoniã enim axis e a est æqualis axi g a per 35 huius, & angulus incidentiæ a e a, q est angulus e a m, æqualis est angulo incidentiæ axis g a, qui est angulus g a n: ideo quia anguli r a m & r a n sunt recti: anguli quoq; r a e & r a g sunt æquales, ut hæc patent ex prædemonstratis in præmissis duabus propositionibus: remanet ergo anguli e a m & g a n æquales: sed & axes e a & g a sunt æquales, & lineam a æqualis est lineæ n a ex hypothesi: erit ergo lineam g n æqualis lineæ e m per 4 p 1: & angulus g n a æqualis angulo e m a. Ergo in triangulis quoq; e m n & g n m per 4 p 1 basis e m æqualis est basi g n. Et similiter demonstrari potest in omnibus alijs pūctis similibus: lineæ enim g b & e f, g f & e b, & g k & e l, g l & e k, g c & e d, g d & e c, omnes, ut sic nominantur, & ut ab alternis uisibus ad puncta æqualiter à pūcto a distantia productur, necessariò sunt æquales. Patet ergo propositum, quod cunq; etiam alijs lineis modo simili productis.



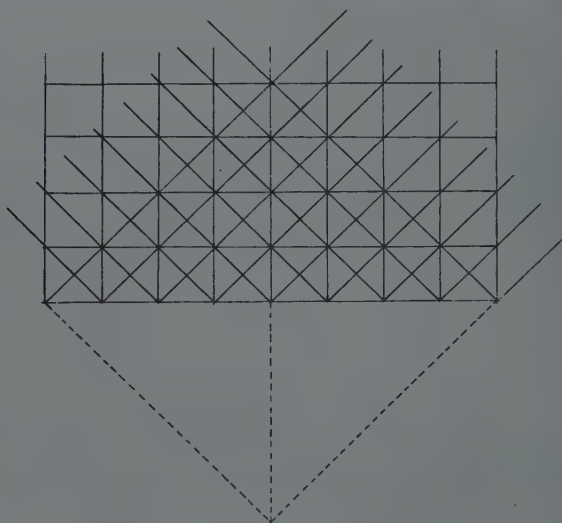
2 - Schema della tavola brunelleschiana (con la Piazza della Signoria) e del sistema usato per delinearla



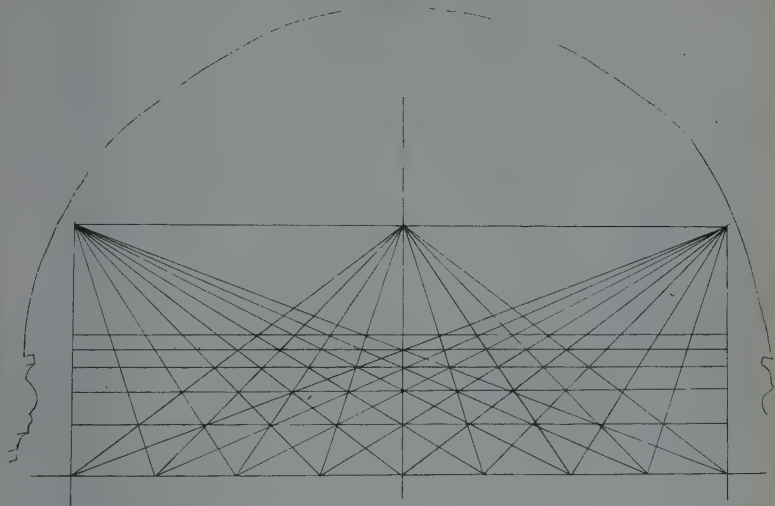
3 - Cerchia di Masolino: 'Cristo risana uno storpio' (e la sua costruzione con punti di distanza)
Philadelphia, coll. Johnson



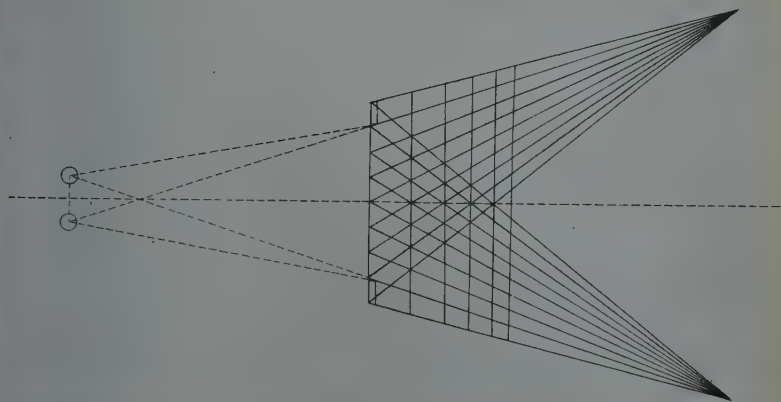
4 a - Schema di tre piani con tre fughe all'infinito guardati da una stessa posizione



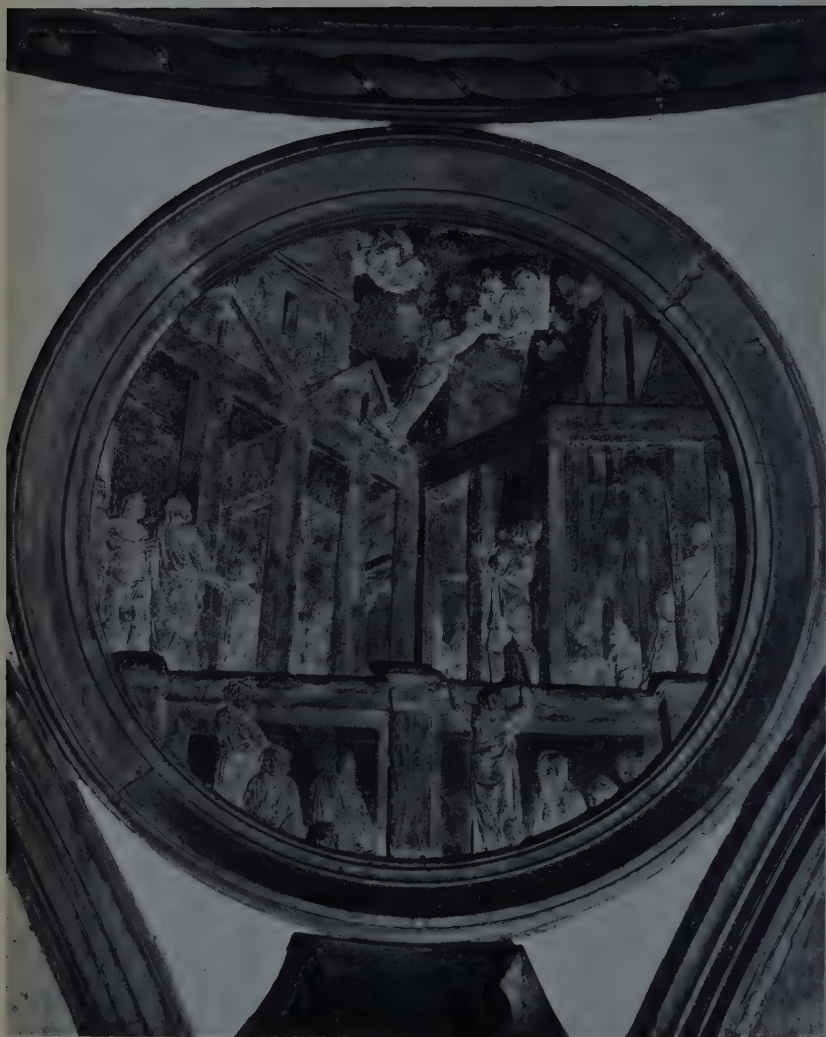
4 b - Schema di un piano con tre fughe all'infinito guardato sotto un'apertura di 90°



5 a - Schema della sinopia del 'Presepe' di Paolo Uccello già in San Martino alla Scala

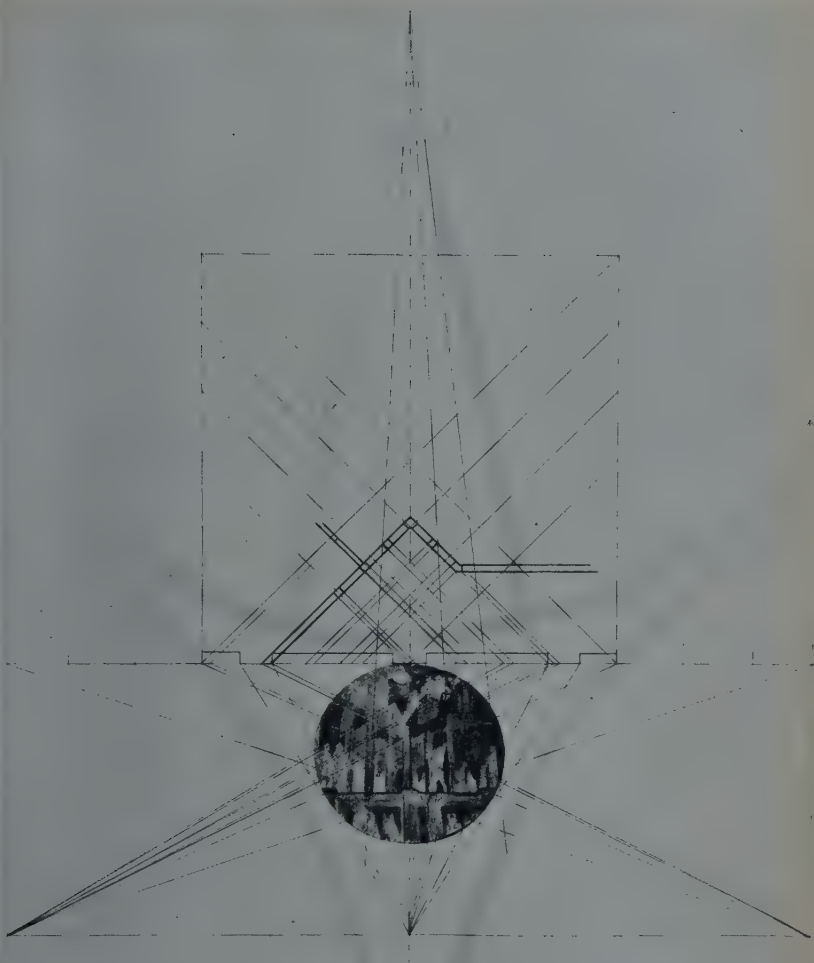


5 b - Schema del mondo di visione bioculare con due punti di fuga applicabile al 'Presepe' di Paolo Uccello



6 - Donatello: 'Ascensione di San Giovanni Evangelista'

Firenze, Sagrestia Vecchia di San Lorenzo



7 - Schema della 'costruzione con punti di distanza' dell' 'Ascensione di San Giovanni' di Donatello, sullo sfondo architettonico della Cupola della Sagrestia



8 a, b, c - Filippo Brunelleschi: Trasparenti degli occhi della cupola della Sagrestia Vecchia e particolare della cornice della placchetta col 'Cristo e l'indemoniata'



9 - Bernardo Daddi: il trittico del 1333



10 - Bernardo Daddi: 'Presepio'

New York, coll. privata

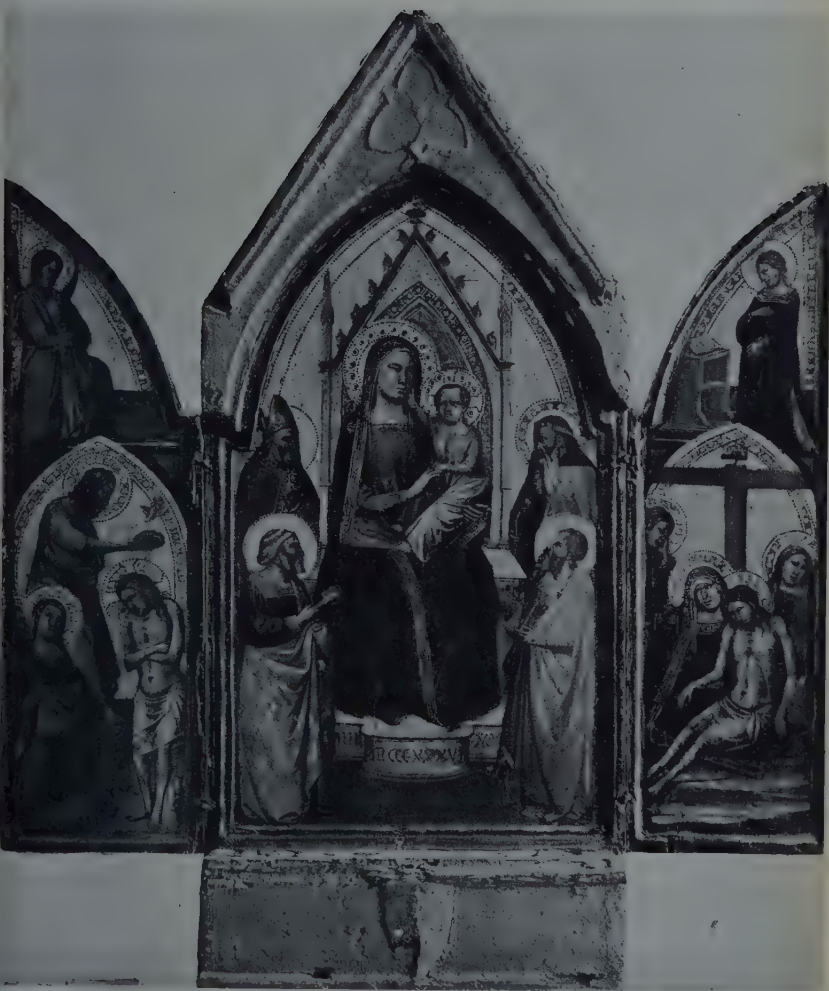


11 - Taddeo Gaddi: il trittico del 1334



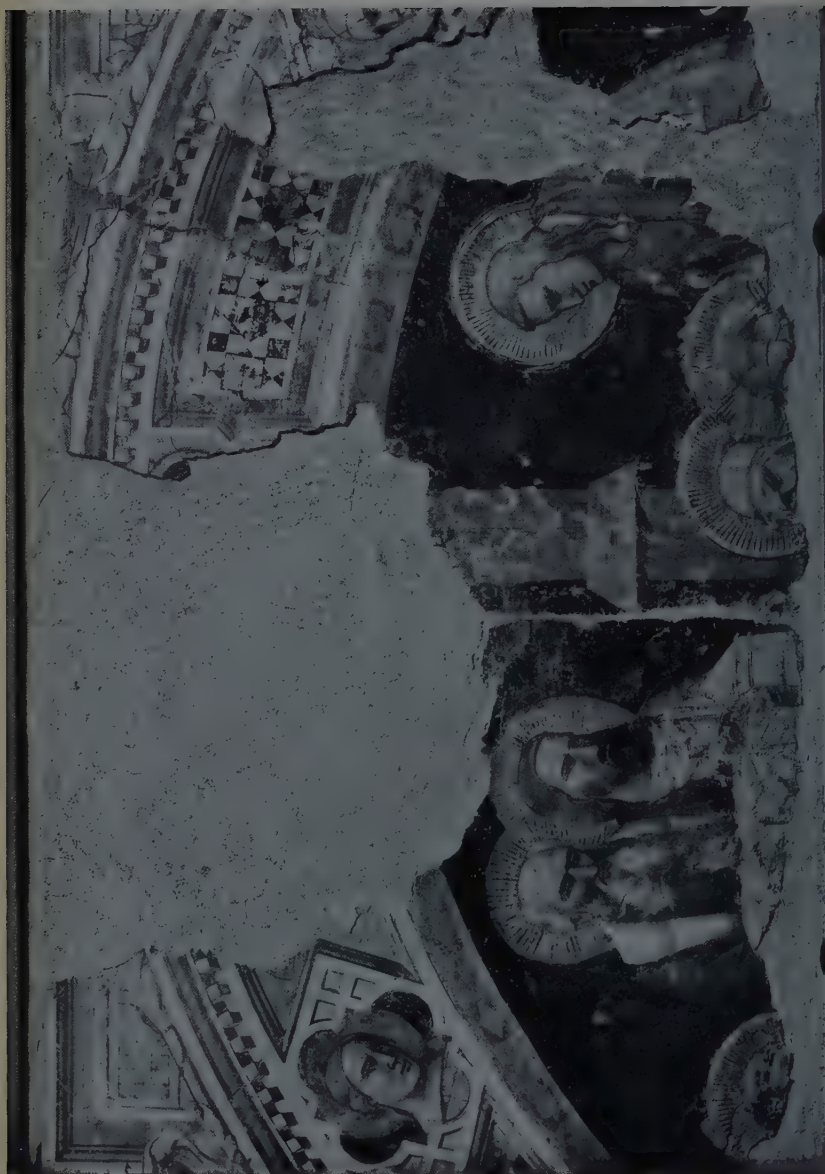
12 - Maso di Banco: Trittico

Brooklyn, racc. Babbott



13 - Taddeo Gaddi: *Trittico* (1336)

Roma, Castel Sant'Angelo



14 - Taddeo Gaddi: affresco del 'Compianto'

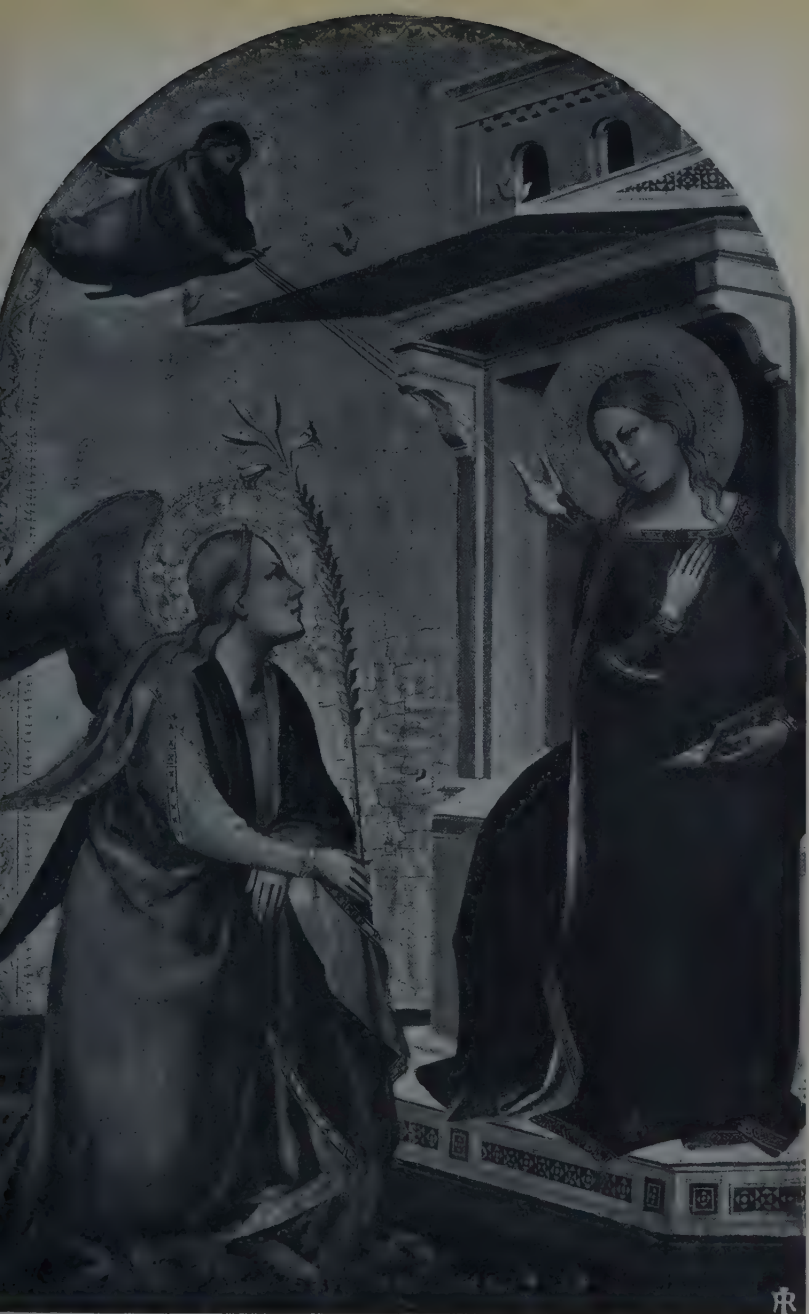




16 a - Taddeo Gaddi: una testa del 'Compianto'
Firenze Museo di Santa Croce



16 b - Maso 'San Giuliano'
Firenze Santo Spirito







19 - Claude Lorrain: 'Paesaggio' (affresco)





21 - Claude Lorrain: 'Paesaggio' (affresco)



22 - Claude Lorrain: 'Paesaggio' (affresco)



23 - Claude Lorrain: 'Paesaggio' (affresco)



24 - Claude Lorrain: 'Paesaggio' (affresco)

Roma, Palazzo Crescenzi



25 - Claude Lorrain: *'Riposo nella Fuga in Egitto'* Holker Hall, coll. R. Cavendish, Esq.



26 a - Claude Lorrain: 'Giudizio di Paride'

Orléans, Museo



26 b - Claude Lorrain: 'Paesaggio'

coll. Conte di Halifax



27 - Claude Lorrain: 'Paesaggio'

Londra, coll. privata



28 a - Claude Lorrain: 'Paesaggio'

Madrid, Prado



28 b - Claude Lorrain: 'Paesaggio'

Madrid, Prado



29 a - Claude Lorrain: 'Marina' (disegno)

Londra, British Museum



29 b - Paolo Brill: 'Marina'

Roma, Galleria Borghese





31 - Cesare Cesariano: *'Benedizione di Giacobbe'* Parma, San Giovanni Ev. (sagrestia)





33 - Boccaccio Boccaccino: frammento

proprietà privata



34 - Passignano: 'Bagnanti a San Nicolò'

Londra, propr. Reid e Lefèvre



35 - Battistello: 'San Giovanni Battista'

Napoli, propr. V. Baratti



36 - Parmigianino e Bedoli: 'Madonna con i Santi Giovannino e Francesco' (prima del restauro)
Modena, Galleria Estense



37 - Parmigianino, Bedoli, Anselmi: il quadro precedente dopo il restauro
Modena, Galleria Estense



38 - D. Puligo: 'Madonna con San Giovannino'

già a Parigi, propr. dr. Benedict



39 - Parmigianino: particolare della 'Madonna e Santi'

Modena, Galleria Estense



40 - Parmigianino: particolare della 'Madonna e Santi'

Modena, Galleria Estense



41 - copia dal Parmigianino: particolare di una 'Madonna e Santi'

Parma, Galleria Nazionale

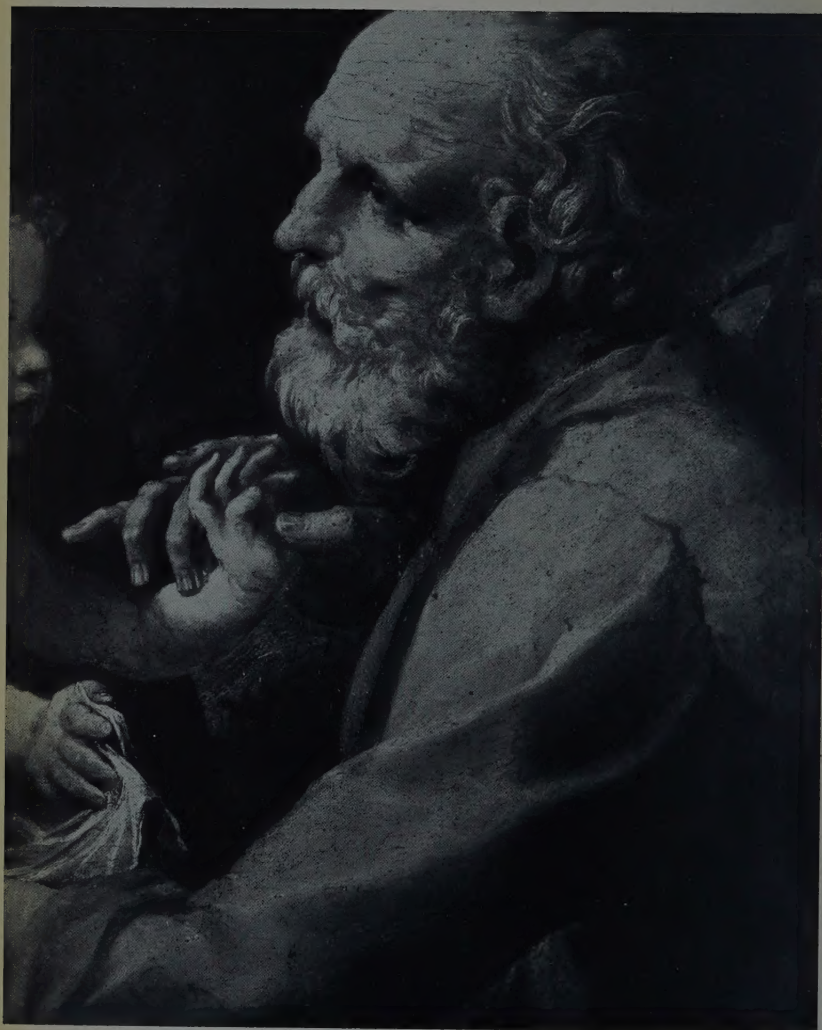


42 - Parmigianino: 'Sacra Famiglia' (particolare)

Madrid, Prado



43 - Parmigianino, Bedoli, Anselmi: particolare della 'Madonna e Santi'



44 - M. Anselmi: 'Sacra Famiglia e Santa Barbara' (particolare)

Parma, Galleria Nazionale

L'Istituto per la Collaborazione Culturale e la Casa editrice G. C. Sansoni S.p.A. che ne ha curato la parte editoriale sotto gli auspicî della Fondazione Giorgio Cini, presentano la

ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE

15 volumi formato mm. 296 x 220 rilegati in tela,
15.000 colonne di testo, 5.600 tavole in nero fuori testo,
1.400 tavole a colori.

Volume I - Aalto - Asia Anteriore, Antica; Volume II - Asia Centrale - Brunelleschi; Volume III - Buddhismo - Cosmografia e Cartografia; Volume IV - Cossa-Escatologia; Volume V - Eschimesi e Paleosiberiane culture - Germania; Volume VI - Ghana - Gruenewald; Volume VII - Guardi - Ispano-Romani centri; Volume VIII - Israele - Mercato dell'arte; Volume IX - Meso-americana protostoria - Norvegia; Volume X - Nubiani centri - Preromanico Medioevo; Volume XI - Primitivismo - Romanico; Volume XII - Romanismo - Steppe culture; Volume XIII - Storiche figure - Tintoretto; Volume XIV - Tipologia - Zurbaran; Volume XV - Indici.

Condizioni di vendita

- | | |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| L. 260.000 | pagabili anticipatamente all'atto dell'impegno di acquisto dell'opera. |
| L. 285.000 | pagabili in ragione di L. 19.000 alla consegna di ciascun volume oppure a rate mensili di L. 10.000. |
| L. 300.000 | pagabili a rate mensili di L. 5.000. |

L'Enciclopedia Universale dell'Arte può essere acquistata presso tutte le principali librerie italiane e, per la vendita rateale, presso le Agenzie provinciali della Unione Editoriale S.p.A., Roma, Lungotevere A. da Brescia, 15 - che ne ha l'esclusività per l'Italia.

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.*

PIERO BIGONCIARI - *Il senso della lirica italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

ALESSANDRO PARRONCHI - *Artisti toscani del primo Novecento.*

SANSONI FIRENZE